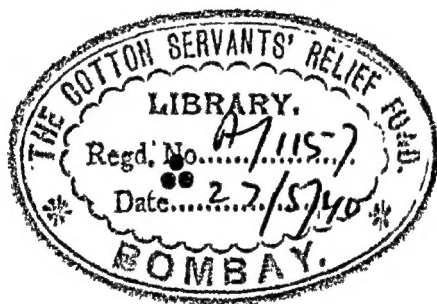


અપારક્રિયા

લેખક

શ્રી. અનિલ ભટ્ટ



ગતિ

પ્રકાશક

જયન્તિ દલાલ

‘ગતિ અતે રેખા’

૧૯૨૯ : ગાંધીરોડ

અ મ દા વા દ

31033

છૂટક કિંમત

રૂ. ૦૬૮=૦૦

ફાળે પડતી

~~૦=૩=૪~~



31033

મુદ્રક

નરોત્તમ હ. પંડ્યા

સલાપોસ કોસ લેન

સુભાષ પ્રિન્ટરી

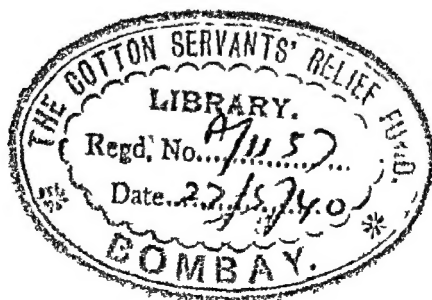
અ મ દા વા દ

‘ગતિ અને રેખા’ની યોજનાને અમારી ધારણા કરતાંય વિશેષ આવકાર મળ્યો છે. સસ્તું અને વાંચનની અભિરુચિને વધારે અને પોષે એવું સાહિત્ય જનતાને આપવાનો ‘ગતિ અને રેખા’નો ઉદ્દેશ જનતાએ સ્વીકાર્યો છે એની એ સાબિતી છે.

ગતિ અને રેખા પ્રસૂતું અમારે વધુ કાંઈ પણ કહેવાનું નથી. એ જો પોતાની જાણે જોડી ન શકતા હોય તો એમને જીવવાનો હક્ક નથી.

૧ લી સપ્ટેમ્બર ૧૯૩૯

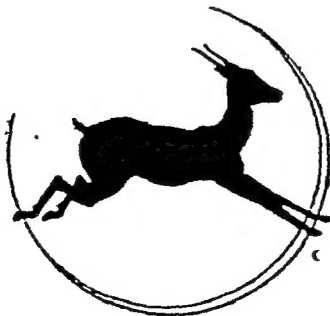
સંચાલકો



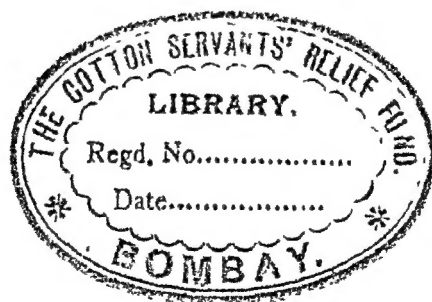
ઝબુ ક્રિયાં

સૂચિ

બોલપટ કેમ બને છે	૧
આપણાં ચિત્રો	૨૯
૧ વસ્તુ અને વાર્તા	૩૧
૨ દિગ્દર્શન	૫૦
૩ ચિત્રાંકન અને ધ્વનિઆલેખન	૫૬
૪ સંગીત અને નૃત્ય	૬૦
૫ ચિત્રતંત્ર : સંસ્કરણ અને સાતત્ય	૬૬
૬ અભિનય	૭૪
૭ દ્રશ્ય, વેશભૂષા અને રૂપપલટો	૮૩
ચિત્રનું ભવિષ્ય અને ભવિષ્યનું ચિત્ર	૮૯
શબ્દસૂચિ	૯૯
સીનાચોં	૧૦૨



ઝબુકિયાં



ખૂબ નાનો હતો, ત્યારની વાત છે. ભાઈની સાથે બધે બહાર જવાની આદત એમણે પોપેલી એટલે આડાઈ કરવાનો તો સવાલ ન હતો. પણ એક વાર એમણે મ્હોંએ ચઢીને ના પાડી. ‘અત્યારે તને નહીં લઈ જઈ’ સાથે.’ મને તો હક્ક લૂંટાયાની ફિક્કર પડી. પણ એ વાર તો મૂંગો રહી ગયો. બપોર ટાણે ભાઈને ખૂશમિજન જોઈ વાત ઊપાડી.

‘આજે જાણામાં કેમ સાથે ન લઈ ગયા ?’

‘તને ત્યાં ગમત નહીં. અને આખી જીંદગી યાદ કર્યા કરત.’

‘એવી તે કઈ જગાએ ગયા’તા ?’

‘બરશીવાળાને ત્યાં.’

‘તો તો ઊલટી મઝા પડત.’

‘ના તને આખી જીંદગી બરશી મોંમાં નાંખવી ન ગમત.’

કદાચ આ વાત જૂદે રૂપે સૌની જીંદગીમાં બની હશે. વસ્તુની ભીતરની વાત બહુ પછી એ વિષેનો મોહ અને ઉત્સાહ ઘટે છે, અને લાગતી અદ્ભુતતા તદ્દન સામાન્યતામાં ફેરવાઈ જાય છે.

પણ બોલપટની ભીતર એ આ સહુ કરતાં જૂદી વસ્તુ છે. બોલપટનો સાચો મોહ તો એની ભીતરની નિકટતર જવાની વૃત્તિમાં જ રહ્યો છે. બરશીવાળા, જેવું એમાં નથી બનતું એમ અનુભવે જોયું

‘ અહીં. અહીં. લુક હીઅર, ગ્રાઉન્ડ એન્ગલ લઈએ તો? ’

‘ ગ્રાઉન્ડ એન્ગલ ? કેમેરા મૂકીશ ક્યાં ? ’ દિગ્દર્શકે પૂછ્યું.
‘ એ અહીંઆ ’ ચિત્રકર્તાએ કાકના બરાબર પડખા પાસે કેમેરા લગ્ન-
ભગ જમીનની અડોઅડ નાના ત્રાઈ પોડ પર મૂક્યો.

દિગ્દર્શકે કેમેરામાંથી જોયું.

‘ ફાઈન. જો પેલી ડીટેલ (વિગત) લેવી છે. વાળની લટની. જરા
રશિયન ક્લોઝ અપ લઈએ. ’

‘ ઓ. કે. ’

ફરીથી ‘ લાઈટ ’ ગોઠવવામાં આવી. મંજરીની મંદમંદ
પવનમાં ફરફરતી અલક લટ પર પ્રકાશની એક અચ્છી ધાર આવીને
પડતી હતી.

‘ એક્સપ્રેશન. ભાવ લાવો મ્હોં પર. આનંદ, ઉલ્લાસ, સંતોષ.
ઘેટ સ ઘટ. કરેક્ટ. કેમેરા રેડી ? ’

‘ ઓ. કે. ’

‘ વેઈટ, આપણે એમ કરીએ. પૂરો શોટ ક્લોઝમાં લઈએ. સૂરજનો
શોટ સુપરધમ્મોઝ કરીશું. જુઓ. ક્લોઝ અપમાં ત્હમારે પહેલાં મંદ
મંદ હસવાનું છે. પછી આંખ ઉઘાડવાની અને કાકના મ્હોં તરફ
વાળવાની. સમજ્યા ? ’

‘ મંજરી ’ મ્હોં પર ભાવ આણતી હતી.

‘ ઓ. કે. રેડી ? રેડી. સાઈલેન્સ. સ્ટાર્ટ. ’

અને ફરીથી કેમેરા ચાલ્યો. મંજરીના ઉલ્લાસ અને પ્રકુલતાને
ક્યકડાની પટ્ટીમાં જકડી, ઉપાને અદેખાઈ આવી હતી તે આનંદની
અવધિને આખાદ ઉતારતો કેમેરા ચાલ્યો.

‘ કટ. ’ મંજરીની આંખ ઉઘડી અને હસુ હસુ ચર્મ રહેલાં નેનાં

કાકના મોંમાં તરફ વળ્યા એટલે દિગ્દર્શકનો અવાજ આવ્યો. ફરીથી બધાં ચક્રો થંભી ગયા.

‘એસ યુ વેર. પેલું સુપરધિમોઝીશન પછી લઈ લઈશું. તમે મોટ કરી લ્યો.’ દિગ્દર્શકે પાસે બેસેલા મદદનીશને કહ્યું. ‘૧૬૨. એફ. સનરાઈઝ, ઈસર્શન પાંચ ફુટ. મંજરીની આંખ ઉઘડે તે પહેલાં.’

‘ફાઈન મોન્ટાજ’ મદદનીશે નોંધ કરતાં કહ્યું.

મુખ્યારક્ષાદીથી ટેવાએલા દિગ્દર્શકે આગળ ચલાવ્યું.

‘મીડ’

અને કેમેરા પાછો ત્રાઈપોડ પર કાક અને મંજરી હતા ત્યાંથી આઠેક ફુટને છેટે મૂકવામાં આવ્યો.

‘ડાયલોગ’ દિગ્દર્શકનો હકમ છૂટ્યો અને મંજરીએ બોલવા માંડ્યું.

“શું સરસ તપોવન ! પણ આ તપોધનની સમાધિ છૂટતી જ નથી. ઋષિરાજ સમાધિ ક્યારે છૂટશે ?”

“આ સાચું કે સ્વપ્ન ?” કાક બોલ્યો.

“ઋષિરાજ ! તંમારા જેવાને મન સ્વપ્નું...”

‘બસ ત્યાંજ કટ કરો. પછી ક્લોઝ અપ. માઈક.’

અત્યાર લગી મૂંગે મૂંગા સાઉન્ડટ્રકમાં બેસી જોયા કરતા ધ્વનિઆલેખક (Sound recordingist) બહાર આવ્યા. એમના મદદનીશો રબ્બરના મોટા ચુંચળા લાવ્યા અને બૂમ (Boom) માં માઈક ગોઠવવા લાગ્યા.

‘કેમેરા માઈક જૂઓ.’ ધ્વનિઆલેખકના મદદનીશે ચિત્ર-કર્તાને કહ્યું.

‘જીહું. પડછાયો પડે છે.

‘તો કેમેરા પોઝીશન બદલો.’

‘ઓ. કે.’ અને કેમેરા કાકને પડખેથી મંજરીને પડખે આવ્યો.

‘પણ શોટની કન્ટીન્યુઇટી (સાતત્ય)...’ દિગ્દર્શકનો મદદનીશ કહ્યું.

‘યસ. યસ. છેલ્લો શોટ તો કલોઝ અપ હતો ને?’

‘હા.’

‘તો કેમેરાને કાકના ખભા આગળ મૂકો. અને એક જ ડાયલોગ લો. પછી શોટ બદલાવીએ.’

‘ઓ. કે.’

કેમેરાને ફરીથી ગોઠવવામાં આવ્યો. માઇકની જગા બદલાઈ રીફ્લેક્ટરો ગોઠવાયા.

‘જરા ઊંચે માઇક. હાયર’ કેમેરામેને સૂચના આપી.

‘રેડી? કેમેરા?’

‘યસ’

‘સાઉન્ડ?’

સાઉન્ડટ્રકમાંથી ઘંટડી વાગી.

‘સાઈલેન્સ. રીહર્સ’

અને બરાબર ફિલ્મ ઊતરતી હોય એમજ કામ શરૂ થયું. મંજરીની હસતી આંખ કાકના મ્હોં પર ફરી. અને ત્યાંથી સહેજ ઊંચે સૂર્યના આવતા પ્રકાશ પર ગમ્મ. ઠપકામાં આંખનું અણિયાળું સહજ ખેંચાયું પણ તરત જ મંજરીના મ્હોં પર લજ્જાયુક્ત સ્મિત આવ્યું અને માથું ઊંચકી એણે આંસપાસ જોયું.

“શું સરસ તપોવન!”

‘કરેકટ. સાઉન્ડ?’

સાઉન્ડટ્રેકમાંથી બે ઘંટડી વાગી.

‘કેમ શું વાંધો આવ્યો? ફરીથી. સાઈલેન્સ.’

સાઉન્ડટ્રેકમાંથી ઘંટડી વાગી.

અને મંજરી ફરીથી સંવાદ બોલી. સહુની નજર અને કાન સાઉન્ડટ્રેક તરફ વળ્યા. ધ્વનિઆલેખક સાઉન્ડટ્રેકની બહાર નીકળ્યાં.

‘કૂતરા ભસવાનો અવાજ આવે છે.’ પોતાની મુશ્કેલી જણાવતાં એ બોલ્યા. ‘થોડીકવાર થોભી જાઓ, હમણાં જતા રહેશે.’

આવેલું વેડી લેવું જોઈએ એવી કેળવણી ગએલી તત્વજ્ઞાનીવૃત્તિ-પૂર્વક બંધા આરામથી રાહ જોવા લાગ્યા. ધ્વનિઆલેખકે ફરીથી ઈરરરેક્ટન કાને ચઢાવ્યા.

‘Gone. જતા રહ્યા.’

‘યસ રેડી.’

સાઉન્ડરેકર્ડિસ્ટની ઘંટડી વાગી. ફરીથી મંજરીએ આખો ભાગ ભજવ્યો.

અને સાઉન્ડરેકર્ડિસ્ટની સંતોષની લાંબી ઘંટડી વાગી. સહુ સતેજ થયા. મદદનીશો કામે વળગ્યા. દિગ્દર્શકના મદદનીશો સ્ક્રીન પર ચાકથી શોટ નંબર લખ્યો.

‘રેડી? સાઈલેન્સ. સ્ટાર્ટ.’

સ્ક્રીન ક્લેપ. મંજરીનો અભિનય અને વાક્ય.

‘કટ’ દિગ્દર્શકનો હુકમ આવ્યો.

સાઉન્ડરેકર્ડિસ્ટની બે ઘંટડી વાગી.

‘એન. જી.’ દિગ્દર્શકે કહ્યું. ‘શું થયું?’

‘લો પીચ. જરા મોટેથી બોલો.’

‘ હવે તો ધાંટો પાકું તો છે. ’ મંજરી છણકાઈ.

‘ પાડવા માંડો. ’ અને સાઉન્ડટૂકમાંથી ઘંટડી વાગી.

મદદનીશ દિગ્દર્શકે સ્ક્રેટ પર શોટની પાછળ લખ્યું ટેક ૨.
(Take 2).

આ વખતે મંજરી જરા મોટેથી ખેલી. સાઉન્ડરેકર્ડિસ્ટે
પોતાનો સંતોષ લાંબી ઘંટડીથી વ્યક્ત કર્યો. મદદનીશ દિગ્દર્શકે
નોંધમાં કુટેજ અને ડાયલોગ લખ્યો.

x

x

x

“ મારા તો પગ દુઃખે છે. ” મંજરીનો ડાયલોગ ચાલતો હતો.

‘ જુઓ. આ ક્લોઝ અપમાં કાકને સજેશનમાં લ્યો. ’ અને
એમ ગોઠવાયું.

‘ અને હવે કાકના ક્લોઝ અપમાં મંજરીને સજેશનમાં લ્યો. ’

“ કેં નહીં. સેવક હાજર છે. ન્યારે માનમાં હતાં ત્યારે કેટલી
વાર ઉંચકીને લઈ ગયો; તો હવે કાંઈ છૂટકારો છે? ”

કાકની વાણી નોંધાઈ.

‘ મીડલોંગ ટ્રેલી પરથી. ’

‘ ઓ. કે. ’

‘ એક્શન. ’ દિગ્દર્શકનો હૂકમ છૂટ્યો.

કાક અને મંજરી ઊભાં હતાં. કાક સપ્રેમ-રોષ નજરે મંજરી
સામે જોતો હતો. મંજરીના મોં પર લજ્જાનું એક સ્મિત રમી ગયું.
મંજરીએ હાથ પહોળા કર્યા. અને કાકે એને ઉંચકી લીધી. આંખમાં
આંખ પરોવી બન્ને ચાલ્યા.

અને એ બન્નેની આગળ કેમેરા ચાલતો હતો.

‘કેડ આઉટ’

અને કેમેરાની કરામતથી કચકડાની પટ્ટીપર અંધારું થવા લાગ્યું.

‘લોંગ-ડીસોલ્વ.’

ત્રોલીને એક ઉંચાણવાળી જગા પર લઈ જવામાં આવી, અને કેમેરા ગોઠવાયો. ફિલ્મને રીવાઈન્ડ કરવામાં આવી.

કાક મંજરીને ઊંચકીને એક ઝાડ પાછળથી નીકળ્યો અને કેમેરાની સામે થઈને ટેકરી ઉતરવા લાગ્યો.

‘કેડ ઇન.’

ધૂંધળી થએલી કચકડાની પટ્ટી પર ફરીથી કાક-મંજરીનાં ચિત્ર ચોડાયાં.

ખીજા બે ડીઝોલ્વ અને કાક અને મંજરી ત્રેમમાં રત, બાહ્યસ્થિતિ પર લાપરવાહી દર્શાવતા, ફર ફર ગયા.

‘ઓ. કે.’

‘આ લોકેશનનું કામ ખતમ થયું. અને આપણે પણ હવે શું બોવાનું રહ્યું?’



ખોલપટ કેમ ઉતારાય છે એતો આપણે ટૂંકમાં જોઈ ગયા. પણ ખોલપટ કેમ બનાવાય છે એવો કોઈ સવાલ પૂછે તો તેટલો જવાબ પૂરતો નહીં થઈ રહે. એટલે આપણે ખોલપટ કેમ બને છે એ જરા વિગતથી જોઈએ. અલબત્ત એ વસ્તુ પહેલેથી સ્વીકારી લેવી જોઈએ કે લગભગ દરેક ખોલપટની, દરેક ચિત્રનિર્માતા સંધની, દરેક વાર્તાકારની, દરેક દિગ્દર્શકની, પોતપોતાની ખાસિયત હોય છે. એટલે એ બાબતમાં સર્વમાન્ય: જે ભાગ હાઇડ્રોજન વત્તા એક ભાગ ઓક્સિજન એટલે પાણી: એમ સિદ્ધાન્ત પ્રતિપાદિત નહીં કરી શકાય. પણ એક સાધારણ ખ્યાલ આવી શકે એટલા પૂરતી આ રીત પ્રમાણભૂત ગણી શકાય. હિંદી ચિત્રઉદ્યોગના તરંગો આગળ એથી આગળ વધીને જવાની હિમ્મત કોઈથી નહીં થઈ શકે.

દેખીતી રીતે જ એટલું તો સૌ કોઈ સમજી લેશે કે ચિત્રતું નિર્માણ કરવાને માટે નિર્માતાસંઘ તો જોઈએ. અને એવો સંઘ સ્થપાયો છે, એને લગતા સાધનો એમની પાસે છે, એને માટેનો અભિનેતા-અભિનેત્રીઓનો કાફલો એમણે જમા કર્યો છે એમ માનીને જ આપણે આગળ ચાલીએ છીએ. અને સગવડ ખાતર એમ પણ માની લઈએ કે વાર્તા પણ નક્કી થઈ ગઈ છે. આમ વાર્તા માટે માની લેવામાં હિન્દી ચિત્રઉદ્યોગ પૂરતું ગેરસમજુતી થવાનો સંભવ છે. કારણ કે ઘણીએ વાર વાર્તા અને વાર્તાને લીધે સીનાર્યો, સંવાદ, ગીત વગેરે બધું, ચિત્રનિર્માતા, દિગ્દર્શક કે

તારિક્કાના તે ઘડીના મિજબાનને અંગે બદલવામાં આવે છે. પણ આપણે એને અપવાદ રૂપે ગણી બાબુએ મૂકીએ.

ચાલો ત્યારે, વાર્તા નક્કી થઈ ગઈ છે એટલે હવે એને ચિત્રમાં ઢાળવાનું કામ શરુ થાય છે. વાર્તાને પ્રસંગોના અંકોડામાં ગોઠવવામાં આવે છે. અંકોડાઓ કુદરતી રીતે એકમાંથી બીજાને ફલિત થતો હોય તેમ અથવા તેો કોઈ પ્રસંગો સાથેસાથ દોડતા હોય એવી રીતે ગોઠવવામાં આવે. દા. ત. ત્હમે બજારમાં ગયા છો એવો પ્રસંગ ગોઠવવા માટે ત્હમારો બજારમાં જવાનો નિશ્ચય કે તૈયારી બતાવતો પ્રસંગ પહેલો આવે અને પછી ત્હમે બજારમાં હો એ પ્રસંગ આવે. પહેલું બજાર અને પછી ત્હમે કપડાં પહેરતા હો એવો પ્રસંગ ન મૂકાય. અને એ જ રીતે ત્હમે કોઈ સાથે ટેલીફોનથી વાત કરતા હો તો ત્હમારો અને એનો એક પછી એક 'શોટ' આવ્યા કરે, એ જ રીતે પ્રસંગ ચોખ્ખા. આવા પ્રસંગોના ઝૂમખામાં જો વાર્તાનો એકાદેક અગત્યનો મુદ્દો સમાપ્ત થતો હોય તો એને Sequence સીક્વન્સ કહેવામાં આવે. એક ચિત્રમાં આવા અનેક Sequences હોઈ શકે અને કદાચ એક પણ ન હોય. એ વિષે કાંઈ નિશ્ચિત નિર્ણય ન કરી શકાય. આવા સીક્વન્સને પછી દશ્યોમાં વહેંચી દેવામાં આવે. દશ્યો (Scenes) પૂરતો એક નિયમ એ હોય છે કે જે સ્થળમાં (Location or Set)માં કામ થતું હોય ત્યાંનું એ પ્રસંગ પૂરતું બધું કામ પતી ન જાય ત્યાં લગી એ એક જ દશ્ય ચાલુ રહેલું ગણાય. પણ, ઘણીવાર એવું બને છે કે એક જ સ્થળમાં વાર્તાના જૂદા જૂદા તબક્કે જૂદી જૂદી વાર કામ કરવાનું આવે. તો એવા દરેક દશ્યને પ્રસંગના ક્રમાનુસાર સંખ્યા આપવામાં આવે છે. એક દેકાણે ભજવાતા એક 'શોટ'નો ક્રમ ૧લો હોય તો તે જ દેકાણે ભજવાતા બીજા શોટનો ક્રમ ૨જો હોય.

31033

આવા દશ્યોને પાછા 'શોટસ'માં ટૂંકડાઓમાં વહેંચી દેવામાં

આવે છે. આ રચના પાછળ માનસશાસ્ત્રની ખરી પરખ રહી હોય છે. એક તો એ કે એકજ સ્થિતિમાં (pose-position)માં એક પાત્ર યા પાત્ર-સમુહને પ્રેક્ષકવર્ગ થોડી પણ બાદ જોઈ નથી શકતો. એટલે કેમેરા સ્થિતિમાં ફેરફાર અત્યંત જરૂરી છે. બીજું એ કે કેમેરાનું કામ પાત્ર અને પ્રસંગને પ્રેક્ષક આગળ રજુ કરવાનું છે. એટલે ઘણીવાર પાત્રના અસુક જ અંગ ઉપર કેમેરાને મીટ માંડવાની હોય કે ઘણીવાર પાત્રને અટવાઈ જતાં, ખોવાઈ જતાં પણ કેમેરાને જોવાનાં હોય. કેમેરા પણ આગળ પાછળ, ઊંચે નીચે સુસાફરી કરી શકે છે એટલે પાત્રની અને પ્રસંગની રજુઆત કરવાનું અને રજુઆત કરી પ્રેક્ષકના મન પર એનો અર્થ ઠસાવવાનું ઉત્તમ સાધન બની શક્યો છે.

આવી રીતે ચિત્રવાર્તા તૈયાર થાય છે. પણ એને જ જો આપણે સીનાર્યો કહીએ તો ભૂલ કરી ગણાશે. સીનાર્યોમાં આ ઉપરાંત ઘણું ઘણું હોય છે. એમાં અભિનેતાઓને માટેની સૂચના, કેમેરામેન માટેની સૂચના, સાઉન્ડરેકર્ડિસ્ટ માટેની સૂચના, ચિત્ર સંસ્કરણને માટેની (Editing) માટેની સૂચના વગેરે ઘણી ઘણી સૂચનાઓ હોય છે.

આ બધી વસ્તુઓ અંદર મૂકાઈ હોય ત્યારે જ સીનાર્યો સંપૂર્ણ થએલો ગણાય. સીનાર્યોમાં આખી વાર્તા એના પ્રસંગે પ્રસંગના, દૃશ્યે દૃશ્યના અંકોડામાં અને વિગતમાં ચીતરાર્થ હોવી જોઈએ. સીનાર્યોના ઘડનારની કલ્પના આગળ એ દૃશ્યો એની ઝીણામાં ઝીણી વિગતમાં ભજવાયાં હોવા જોઈએ. એક એક વાક્ય બોલાતી વખતનો એક એક પાત્રનો અભિનય, પાત્રોના મ્હોં પર ચીતરાર્થ જતા ભાવ, ઉચ્ચાર, અભિનય એ સારી એને સંપૂર્ણ કલ્પના હોવી જોઈએ.

આ બધું થઈને તૈયાર થાય તે સીનાર્યો-કાગળ પર ઉતારેલું

ચિત્ર. એમાં વેગ, વાર્તાનો પ્રવાહ, વાર્તાને સંભાવનીય બનાવવાની રીત, માનસશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ થએલું પાત્રનિરુપણ, સાદી સમજમાં ઉતરે એવી રીતે થએલી પ્રસંગ યોજના એ બધું સરસ રીતે સમતુલા જળવીને ગોઠવવામાં આવ્યું હોવું જોઈએ. પણ એ વિષે તો આગળ જોઈશું. અત્યારે તો આપણે બીજા વિચાર કરીએ છીએ.

સીનાર્યો તૈયાર થયો એની સાથેસાથજ એના સંવાદ તૈયાર કરવામાં આવે છે. ધણીવાર સંવાદ પહેલા લખાય છે અને એમાં જે રીતે દૃશ્યોની વહેંચણી થઈ હોય તે સીનાર્યોમાં કાયમ રાખવામાં આવે છે. આનો આધાર તો ધણીવાર વાર્તાકારજ પોતે સંવાદ લેખક અને સીનાર્યો લેખક છે કે નહીં તેના ઉપર આધાર રાખે છે. આપણા ચિત્રઉદ્યોગમાં આવી વિધવિધ કામગીરી જળવતી વ્યક્તિઓ મળી આવે છે. પણ એ જેમ હોય તેમ. સંવાદ લખાતાંની સાથેજ વાર્તામાં વણાઈ શકે એવા ગીતના પ્રસંગો નક્કી કરવામાં આવે છે. ગીત ક્યાં મૂકી શકાય એ વિષે હજુ કંઈ આપણે ત્યાં પ્રમાણ નથી એટલે આપણને આ વસ્તુની વાસ્તવિકતા વિષે ઝાઝો ખ્યાલ નહીં મળી શકે. પણ અહીં એની ચર્ચા અપ્રસ્તુત છે.

આટલું થયું એટલે સીનાર્યો દિગ્દર્શકના હાથમાં મૂકાય છે. અથવા તો દિગ્દર્શક જે પોતેજ સીનાર્યોલેખક હોય છે તે હવે બીજી દિશામાં પોતાની નજર દોડાવે છે અને તે પાત્રદાનની. ધણી વાર તો આપણે ત્યાં આ સવાલ ઊભો થતોજ નથી. ચિત્ર નિર્માતા સંઘ પાસે જે અભિનેતા અભિનેત્રીનું જુથ હોય એ સૌને ચિત્રમાં નાનાને નાનું અને જાણીતા ટિકિટ બારીના ચળણી સિક્કાઓને મુખ્ય એમ કામ આપવાનું હોય છે. પણ અહીં આપણે એવી અપવાદરૂપ વિવિધતાનો વિચાર નહીં કરીએ.

પાત્રદાન થયા પછી ચાલે છે એની તાલીમ. દિગ્દર્શક પોતે જે-

રીતે ચિત્ર હિતારવા માંગે છે, જે રીતે દરેક પાત્ર પાસેથી અભિનયની અપેક્ષા રાખે છે, જે રીતે અને જે 'ઢબે' સંવાદ બોલાવવા પડે છે તેની તાલીમ પાત્રોને આપે છે.

ખીજી ખાંજુથી સીનાર્યો સંગીત દિગ્દર્શક અને ચિત્રસ્થપતિ (Set designer) પાસે જાય છે. સંગીત દિગ્દર્શક એમાં મૂકવાના ગીતોને અનુરૂપ ઢાળ યોજે છે. અને દિગ્દર્શકની સંમતિ મળતાં એ સ્ટુડિયોના 'મુન્શી' યા 'પંડિત'ના હવાલે કરવામાં આવે છે અને બંને જણા માત્રામેળ તાલલય સમારતા ગીત તૈયાર કરે છે. દિગ્દર્શક આના ઉપર ધ્યાન આપે છે અને જો પોતે કોઈ ગીતના ધ્વનિ કે ભાવ વિષે ખ્યાલ કર્યો હોય તો તે મુજબ ગીત કરાવરાવે છે. આ પૂરું થાય એટલે સંગીતની તાલીમ પણ ચાલવા માંડે છે. પાત્રો ગીતની અને સંગીતકારો વૃંદવાદનની તાલીમ લે છે અને બંને દિગ્દર્શક ભેગા થઈ પૃષ્ઠ સંગીત (Back Ground music) વિષે વિચારણા કરે છે અને પ્રસંગને અનુકૂળ થશે કે નહીં તેની વિવેચના કરી અમુક લય પર મત કાયમ કરે છે.

આ બાજુ સ્થપતિએ ચિત્રના સમય અને સ્થળને અનુરૂપતા 'સેટ'ના નકશા (Sketchs) તૈયાર કર્યા હોય છે તે પસંદ પડતા 'સેટ' બિલા કરવાનું કામ ચાલે છે. (જો નિર્માતાએ ખાસ કલા દિગ્દર્શક (Art Director) રોક્યો હોય તો નકશા વિગેરેનું અને સાથે સાથે વેશભૂષા અને અલંકાર વિગેરેનું કામકાજ એ કરે છે અને એની સૂચના મુજબ સ્ટુડિયો એ કામ કરાવરાવે છે.)

આ દરમિયાન ચિત્રમાં જોઈતી ખાસ ચીજો (Business & Property) કાં તો ખરીદાય છે કે ચિત્રની જરૂરિયાત મુજબ તૈયાર કરાવવામાં આવે છે, આવી રીતે કોઈ કેદખાતાના જીવનનું ચિત્ર હોય તો કેદીનો ગણુવેશ, એના ચાલીપાટ, એના બિલ્લા, એના

ખિસ્તર વિ. એક હબરને એક ચીજ સ્ટુડિયોને ખાસ કોઈ અસલ નમુનો મેળવી ખનાવરાવવી પડે છે.

હવે ચિત્રનું કામ લગભગ તૈયારીઓની આખરે પહોંચ્યું હોય છે. આ વખત દરમિયાન દિગ્દર્શક અને કલાદિગ્દર્શકે મળી ચિત્રમાં આવતાં બાહ્ય દ્રશ્યો (out door) માટેનાં સ્થાન પણ પસંદ કરી લીધા હોય છે.

આમ વાર્તાકારની વાર્તાને ચિત્રરેહ પામતા પહેલાં આટલી પ્રાથમિક તૈયારીઓમાંથી પસાર થવું પડે છે. હવે એની ધડતરની ધડી આવે છે. આ Shooting Stateમાં, ચિત્ર ઉતારવાની પળોમાં પણ એના ઊપર કદાચ છેલ્લા સંસ્કારો થતા હોય છે. કોક વાર તો એમાં મૂળભૂત ફેરફાર પણ થઈ જાય છે. કોઈવાર પ્રસંગોનો કોક બદલી નાંખવામાં આવે છે. ઘણીવાર કોઈ પાત્રને ચમકવાની વધારે તક આપવામાં આવે છે. અને લગભગ બધી જ વાર તાજા તાજા વિદેશી ચિત્રોના નવા નવા નુરખાનું હિંદીકરણ કરવાની વૃત્તિને સંતોષવા પણ પરિવર્તનો થયા જ કરે છે. હશે; પરિવર્તન જ ન્યાં ઐતિહાસિક જરૂરિયાત સાબિત થઈ હોય ત્યાં આપણે ક્યાં ઝંઘડો કરવા જવાના હતા ?.

મગજમાંથી કાગળ પર અને કાગળ પરથી કચકડા પર બોલપટ કેમ આવે છે તે આપણે જોઈ ગયા. હવે કચકડા પર આવ્યા પછી એની શી દશા થાય છે તે જોઈએ.

ચિત્રના શોખીનને એ જણાવવાની જરૂર નથી કે સૌથી પહેલાં તો કેમેરામાં નેગેટીવ ફિલ્મ જ ઉતરે છે. એમાં ચિત્ર અને ધ્વનિ બંનેનાં નેગેટીવ સાથે જ ઉતરે છે. ચિત્રમાં હલન ચલન હોવાથી અને હલન ચલન થયા બાદ અમુક પળ પછી જ ધ્વનિ સંભળાતો હોવાથી ચિત્રની નેગેટીવ પર એક્સ્પોઝર (ચિત્રાંકન) પહેલું થાય છે. ધ્વનિની નેગેટીવ પર એક્સ્પોઝર (આલેખન) પછી થાય છે.

આ નેગેટીવના ટૂકડાઓ પહેલાં તો સ્લેટની શરૂઆતથી તે અંત સુધી-ઓ. કે. એન. જી. બધા-સાથે ધોવાય છે. (આને પ્રોસેસિંગ કહે છે. એની વિગતમાં ગૂંચાવાની જરૂર નથી) અને એની સમજણ પડે એ ખાતર એના રશપ્રિન્ટસ (કામ ચલાઉ છાપ) કાઢવામાં આવે છે. એ રશપ્રિન્ટસ સ્ટુડિયોના પ્રિન્ટર ઉપર (સ્ટુડિયોમાં જો નાનકડું છબીઘર હોય તો) કે કોઈ અનુકુળ જગ્યાએ પ્રદર્શિત કરાય છે અને દિગ્દર્શક અને ચિત્રતંત્રના સંચાલકો એને જોઈ જાય છે. આ પછી અમુક દૃશ્ય ફરીથી ઉતારવાની જરૂર છે કે નહીં તે અહીં જ નક્કી થઈ જાય છે. કેટલેક ઠેકાણે આ પદ્ધતિને બદલે મુવિઓલા અને એસિટિંગ ટેબલનો ઉપયોગ પણ થાય છે. અને એમાં ચળાયા બાદજ કલેપથી કલેપ લગી કાપેલી અને

જોડેલી ફિલ્મના રશપ્રિન્ટસનું પ્રદર્શન થાય છે. આ પ્રદર્શન અનુકૂળ જણાતાં એને સીનાર્યોની સુચના મુજબ ‘એડિટ’ કરવામાં આવે છે. (આ વખતે પાછો મુવિઓલા અને એડિટિંગ ટેબલનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે) આ ‘એડિટિંગ’ ચિત્ર-સંસ્કરણ ઉપર જ જનતાને જોવા મળતા ચિત્રનો ખરો આધાર રહ્યો હોય છે. એના ચિત્રતંત્રમાંના સ્થાન વિષે પછી કહેવાશે. અત્યારે તો એટલું જ કે આ રીતે એડિટ થએલું ચિત્ર ફરીથી અને વારંવાર જોવાઈ જવાય છે. સાતત્યની (Continuity)ની ભૂલો, વેગનો જમાવ, એકધારા વહેતા વાર્તા-પ્રવાહના અવરોધનો અને દેખીતી અસંભવનીયતા (આને ચિત્રતંત્રની ભાષામાં Jumping કહે છે) તથા ધ્વનિ અને ચિત્રનું એકીકરણ (Synchronisation) આ બધી ઝીણી ઝીણી વિગતો ઉપર આ વખતે ખૂબ જ ધ્યાન અપાય છે. સંસ્કરણ ચીવટ અને ઝીણવટથી થયા બાદ જ ચિત્ર પ્રદર્શનને માટે તૈયાર થયું ગણાય.

આ પછી પરદેશી ચિત્રનિર્માતાઓએ એક સરસ રીત અપત્યાર કરી છે અને તે અજમાયેશની Try out ની. ચિત્રના અમુક અમુક ભાગને કેવો આવકાર મળશે તે જાણવા તેઓ છખીધરના ચાલુ ચિત્રો સાથે અમુક રીતે તે ભાગો પણ બતાવી દે છે અને જનતા પર એની થએલી ભલી ખૂરી અસરનું નિરીક્ષણ કરી નવા ચિત્રમાં તે રીતે તે ભાગનું ભવિષ્ય નક્કી કરે છે. આપણે ત્યાં હજુ આ પદ્ધતિ ઇસ્તેમાલ કરવામાં આવી હોય એમ જાણમાં નથી.

આ આખો વખત દરમિયાન નિર્માતાસંઘનો એક વિલાગ ચિત્રના પ્રકાશનમાં અને લોકમાં એ ચિત્ર વિષે રસ જાગે એવા વિવિધ નુસ્ખાની શોધમાં અને અજમાયેશમાં લાગ્યો હોય છે. ધીરે ધીરેથી શરુઆત કરી ચિત્રને માટે હવા જમાવવામાં આવે છે. તારિક્કા-તારકવંદની ખ્યાતિ અને ખેંચાણ, વાર્તાની નવીનતા વિષે લોકમાં કુતૂહલ

પેદા કરાવવાની રીત, દિગ્દર્શકની ભૂતકાલની સફળતા, ચિત્રનિર્માતા સંઘની પ્રતિષ્ઠા, સંગીત દિગ્દર્શક, કલાદિગ્દર્શક વિગેરે સહુ વિગતોનો હીરાપારખુ જવેરીની જેમ યથાર્થાને ઉપયોગ થાય છે અને લોકમાં ‘એ ચિત્ર ક્યારે બહાર પડશે?’ એવી ઉત્સુકતા જન્માવવામાં આવે છે.

પણ આટલું છતાંય ચિત્ર હજુ પ્રેક્ષકોની સામે નથી આવી શકતું. એ પહેલાં એને એક કસોટીમાંથી પસાર થવાનું હોય છે. એ કસોટી છે ફિલ્મ સેન્સોર બોર્ડ. આ બોર્ડના એકાદ બે સભ્ય આગળ ચિત્રનું ખાનગી પ્રદર્શન થાય છે. અને જો એ સભ્યની ધ્યાનમાં ઉતરે તો એ ચિત્રને પ્રમાણપત્ર (certificate) મળે છે. ન ઉતરે તો વાંધાભરેલા ભાગને કાઢી નાંખવાની સૂચના અપાય છે અને એ વાંધાભરેલા ભાગ વિનાનું ચિત્ર જ જનતાને જોવા મળી શકે. ચિત્રની શરુઆતમાં આ પ્રમાણપત્રનું પ્રદર્શન કરવું કાયદેસર અને ફરજિયાત હોય છે. આ પ્રમાણપત્રના કાળા ખૂણે જો ત્રિકોણનું નિશાન હોય તો માની લેવું કે એમાંથી કેટલાક ભાગ ત્હમારી નજર અને સમજને માટે અયોગ્ય ગણાયા છે,

આટલું થાય એટલે ચિત્ર બરાબર તૈયાર થયું ગણાય. હવે બસ એક છત્રીધર મળી જાય અને ત્હમે એને પસંદ કરો એટલી જ વાત બાકી રહી.

[૪]

આ ગળ વર્ણવી ગયા એના કરતાં સહેજ જૂદા પ્રકારનાં ચિત્રો પણ આપણને જોવાનાં મળે છે. આ જૂદા પ્રકારના ચિત્રોમાં અખબારી (News reels : ગૂજરાતી શબ્દમાટે તો લગભગ મારી માંગવાની રહે છે) અગત્યની લાત છે. એ તો સાદી સમજમાં ઉતરી શકે એવી વસ્તુ છે કે અખબારીમાં મોટે ભાગે પહેલેથી આયોજન કરી ઉતારેલાં ચિત્રો ન મળી શકે. હા કેઝર્મ રાજની સવારીના સમય, માર્ગ વિગેરેની વિગતો જાહેર થયા બાદ એ વિષે અખબારીના નિર્માતાઓએ પૂરી તૈયારી કરી રાખી હોય. પણ એમાં

સળંગ સીધા ચિત્ર જોટલો પૂર્વવિચાર સાધારણ રીતે જ ન થઈ શકે. આવતી પળે બનનાર બનાવની કલ્પના નજ આવી શકે. કોઈ અકસ્માતનો ખ્યાલ પણ ક્યાં આવે છે? આમ અખબારી આ રીતે કિસ્મતનો ખેલ બને છે. પણ આથીજ અખબારીના નિર્માતાઓને વધારે ચક્રાર, ચપળ અને સાવધ બનવું પડે છે. અને એ સાથે જ એમને ભયંકર મૂંડકેલીઓનો સામનો પણ કરવો પડે છે. કોઈ Scoop (સ્કુપ-મૂંડકેલ સમાચાર મેળવવા તે) ખાતર બનને જોખમમાં મૂકવો પડે છે. આજના વખતમાં તો આ અખબારી ચિત્રકર્તાઓની હાડમારી ખૂબજ વધી જવા પામી છે. રૂપેન અને ચીનના અખબારી જેમણે જોયાં હશે એને આ વસ્તુનો સચોટ ખ્યાલ આવી શકશે. આકાશમાંથી અગ્નિવર્ષા વરસતી હોય એવે વખતે એ અગ્નિવર્ષાથી થતા ભયંકર પ્રલયના દૃશ્યો ઝડપવા એ મોતને નોંતરવા બરાબરજ હોય છે.

એક નજરે જોઈએ તો અખબારી એ Topical પ્રાસંગિક ચિત્રોમાંથી જન્મ્યા છે. શરુશરુના પીપ-શોઝ (Peep-shows આજના આલેશાન છબીઘરના લગભગ પિતામહ) અને ત્યાર પછીના બાયસ્કોપમાં આવા પ્રસંગોનું પ્રદર્શન થતું. આજે દુનિયામાં લગભગ જૂનામાં જૂનું બળવેલું પ્રાસંગિકચિત્ર રાણી વિક્ટોરિયા બગીચામાં ફરે છે તે છે. અલબત્ત આજના અખબારીમાં તે આમાં ઘણું અંતર છે. છતાંય અખબારીનું મૂળ એમાં છે.

અખબારી આજે તો સાચેસાચ વર્તમાનપત્રની ગરજ સારે એટલી હદ લગી વ્યવસ્થિત બન્યું છે. યુરોપ અને અમેરિકામાં તો લગભગ છ કલાકમાં લોકને નવા સમાચારના ચિત્રો જોવા મળે છે. આ માટેની વ્યવસ્થા પાછળ સારામાં સારું પીડબ્લુ ધરાવતી સંસ્થાઓ છે. કુશળ અને સમાચારના ગંધપારખુ કેમેરામેનો આખી દુનિયામાં પથરાએલા રહે છે. સાડુ પોતે કરેલું કામ વહેલામાં વહેલી તકે પોતાના

રુડિયો પર મોકલી આપે છે અને રુડિયો એનું સંસ્કરણ કરી
ધ્વનિ પૂરવાનો હોય એ પૂરી એને બીજા દેશોના એવાજ દૂકડાઓ
સાથે જોડી દઈ રીલ (Reel) બનાવે છે.

એક ફરિયાદ એ થાય છે કે અખબારીમાં ઘોડદોડ, મોટર દોડ,
પુટખોલ વિગેરે સિવાય બીજું ઓછું જોવાનું મળે છે. કોઈ માણસે
કશાનું ઉદ્ઘાટન કર્યું એટલું જ જાણવામાં બહુ ઓછા લોકને રસ
હોય છે. આ ફરિયાદ એક રીતે સાચી છે અને એક ખોટી છે.
પહેલી વાત તો એ છે કે આપણને અહીં અમુકજ અખબારી જોવા
મળે છે. અને એ અખબારી ઘણું ખરું પ્રચારની પીંછીએ રંગાએલા
હોય છે. એટલે વસ્તુસ્થિતિની નાડના ધમકારા કદાચ આપણને
સાંભળવા ન મળે. બીજી વસ્તુ એ છે કે અખબારીને પણ આજના
વર્તમાનપત્ર જેમ રંગીલું બનવાની ફરજ પડે છે અને એને લીધે
ઘણીવાર ઉગ્ર ચઢી હોય એવા પ્રસંગો આપણે જોવા પડે. કુશળ
કેમેરામેન આમાં જરા નવીનતા જરૂર આણી શકે. ઘોડદોડની સાથે
ભેગી થએલી મેદનીના હાલતા ચાલતા નાચતા પગ બતાવી એ હળવે
વિરોધાભાસ બતાવી શકે.

આ બધું છનાંચ એટલું સાચું છે કે અખબારીએ પોતાનું સ્થાન
અચુક જમાવ્યું છે. પરદેશમાં તો કેટલાક છખીધરો બીજા ચિત્રો
સિવાય કેવળ અખબારીનું જ પ્રદર્શન કરે છે. અને એમને કદી પણ
ખોટ આવી પડ્યાનું જણાયું નથી.

આપણે ત્યાં અખબારીનું મહત્વ હજી સમજાયું લાગતું નથી.
કેવળ કોઈ પ્રાસંગિકચિત્રને અખબારી તરીકે ઠોકી બેસાડવામાં
આવે છે અને ‘દર્શનધેલી’ જનતાની આળી ચામડી પર હાથ ફેરવી
દેવાય છે. સાચું અખબારી હજી હિન્દમાં નથી જન્મ્યું એમ કહેવામાં
જગદે અતિશયોકિત નથી.

[૫]

અખબારીને લગભગ મળતો આવતો ચિત્રનો ખીન્ને પ્રકાર તવારીખી ચિત્રોનો છે. (અંગ્રેજીમાં તો આને Documentaries કહે છે. ગૂજરાતમાં કાંઈ શબ્દ યોગ્યો જણાતો નથી) આ પ્રકારનો મુખ્ય ઉદ્દેશ જે વિષયનું એ ચિત્ર હોય તેની ખની શકે તેટલી અથવા તો પોતાના પ્રચારનો ઉદ્દેશ પાર પડે એટલી માહિતી ભેગી કરવાનો અને સાદી સમજમાં ઉતરી શકે એવી રીતે લોક સમક્ષ રજુ કરવાનો હોય છે. આ જાતનાં ચિત્રોમાં Travelogues (પ્રવાસી) Secret of Life (જીવન-વિકાસ) વગેરે મુખ્ય લાતો છે.

આ પ્રવાસી અને જીવન-વિકાસનાં ચિત્રો ચિત્ર શબ્દથી આપણે જે સમજાએ છીએ તેથી જૂદી જાતનાં ચિત્રો છે. તેમની ઉતારવાની રીત પણ જૂદી હોય છે. ત્યાં કોઈ જંગી કાફલો, સુંદરતાની હાટડીના નમુનાઓ, મોટા સાધનો, વિગેરે નથી હોતું. ઘણીવાર તો એવું બને છે કે પ્રવાસમાં ફરતો ફરતો કોઈ કેમેરામેન પોતાના સતોષ ખાતર અમુક શોટસ લે છે. એને વાચા આપવા જાતજાતના પ્રયત્નો થાય છે. જ્યાં એ હવા એની સરચાઈમાં-સાચા રૂપમાં મળી શકે તેમ હોય ત્યાં તે મેળવાય છે. અને પછી ચિત્ર અને ધ્વનિને ભેગાં કરી એમાંથી સમગ્ર ચિત્ર ઉપજાવાય છે.

જીવન-વિકાસનાં ચિત્રો તો આથીએ જૂદી રીતે થાય છે. એની પાછળ તો ચારપાંચ જણાની જ જહેમત રહી હોય છે. દા. ત. જીવન-વિકાસના એક ચિત્રમાં દસ મિનીટમાં લેખને એક રોપાનું બી ફાટે ત્યાંથી માંડીને એનો પૂર્ણ વિકાસ બતાવવામાં આવે છે. આ માટે ઘણીવાર તો એટલું બધું ધીમું ચિત્રાલેખન કરવાનું હોય છે કે કલાકની એક 'ફ્રેમ' (Frame) પર ચિત્રાંકન થાય છે જ્યારે સાધારણ રીતે એક મિનીટમાં ૧૪૪૦ ફ્રેમ પર ચિત્રાંકન થઈ શકે. આ સારું માનવીની કલ્પનામાં આવી શકે એટલી જાગ્રત જહેમત લેવાય છે. પ્રેક્ષકો ઘણીવાર અશ્રદ્ધાળુ બની બોલે છે : આમાં તે બને ? પણ આ વાતો તદ્દન સાચી છે.

જીવન-વિકાસનાં બીજા મણકા તો આથીએ અદ્ભુત હોય છે. પક્ષીઓ, વનચરો કે જળચરોની જીવનીના અંકોડા મેળવવા અને એને સાદી સમજમાં ઉતારે એ રીતે રજૂ કરવાના હોય છે. અને ક્રેમોરની સભાનતા (Consciousness) એકલી માનવોમાં જ પર્માણુ નથી થતી. માછલી કે પંખીનો પણ મિજાજ સાચવવાનો હોય છે.

આમ જહેમતથી ઉતારેલા ચિત્રોના ટૂંકડા પછી સ્ટુડિયોમાં જાય છે અને એમની માવજત થાય છે. ચોથા ચિત્ર-સંસ્કરણ, પૃષ્ઠસંગીત, સમજૂતી (Commentary) વિગેરે બધું સ્ટુડિયોની ચાર દિવાલમાં પૂરું પાડવામાં આવે છે.

સાત કે દસ મિનીટમાં લેખને કોઈ દેશની રહેણી કહેણીનો, કોઈ ઉદ્યોગના વિકાસનો, કે કોઈ પંખીની દિનચર્યાનો ખ્યાલ આપવો એ સહેલી વસ્તુ નથી. પણ આજે કેટલાકોની જીવનભરની મહેનત અને અથાક પ્રયત્નને લીધે એ વસ્તુ શક્ય બની છે. પણ ખેદની વાત છે કે આવા ટૂંકા ચિત્રોનું નિર્માણ હિંદમાં લગભગ નથી જ થતું. કોઈ સદૃષ્ટિ પ્રયત્નશીલ માણસને માટે કેટકેટલું અણખેડાએલું ક્ષેત્ર પડી રહ્યું છે ?

ઠંઠા ચિત્રોનો આજે સાથી લોકપ્રિય બનેલો પ્રકાર એ ઠંઠા ચિત્રો (Cartoons)નો છે. પેલી વિશ્વવિખ્યાત ઉંદરડીએ આખાલવૃદ્ધ સહુને આ ચિત્રોમાં રસ લેતા કર્યા છે. અને એમાં પણ જ્યારથી ઠંઠા ચિત્રો રંગીન બન્યા છે ત્યારથી તો એની લોકપ્રિયતા અજબ વધી છે. અત્યારે એમ કહેવાય છે કે ‘સ્નેઝ વ્હાઈટ’ની આવક અત્યાર લગીના કોઈ પણ ચિત્ર કરતાં બધી ગઈ છે. જનતા પર ઠંઠા ચિત્રના કાબુની આથી ખીલ શી સાબિતી જોઈએ ?

પણ બહુ ઓછાને એ વાતની ખબર લાગે છે કે ઠંઠા ચિત્રમાં પડતી જહેમત એક આખા સળંગ ‘સુપર’ કહેવાતા ચિત્ર કરતાંય વધારે છે. આઠ કે દસ મિનીટ તમારું દિલ બહેલાવી જતી એ પટ્ટી માટે ઓછામાં ઓછા પંદરથી વીસ હજાર જૂદા જૂદા ચિત્રો તૈયાર કરવા પડ્યા હશે. અરે પેલી ઉંદરડી આંખ ફેરવે છે એટલા માટે જ નહીં નહીં તો ચાલીસ પચાસ ચિત્રો દોરવા પડતા હશે. આનું કારણ એ હોય છે કે કાર્ટુન કેમ બને છે એ વિષે જનતાને બહુ ઓછો ખ્યાલ હોય છે. આ ખ્યાલ પૂરેપૂરો લાવવો હોય તો એ વિશ્વવિખ્યાત ઉંદરડી ‘મીકી’ના સર્જક વોલ્ટ ડિસ્નેનો ઇતિહાસ જરા જાણવો જોઈએ.

અમેરિકન પત્રકારત્વે ઘણાં વર્ષોથી સચિત્ર-વાર્તા એટલે કે ચિત્ર દ્વારા જ વાર્તા કહેવાની રીત અખત્યાર કરી છે અને Strip (પટ્ટી) કહેવામાં આવે છે. આ પટ્ટી જત જતની હોય છે. ઠંઠા કે ગરમી વાર્તા આમાં મુખ્ય હોય છે. આવી એક ઠંડાપટ્ટી કરતાં વોલ્ટ ડિસ્નેના મનમાં આવીજ ઠંડાપટ્ટીને કચકડામાં ઉતારવાનો ખ્યાલ આવ્યો અને એને અમલમાં મૂકવા એ ચાલી નીકળ્યો. હોલીવુડ માટે ખૂબ આશાઓ સંઘરીને એ ગયો. પણ હેર હેર રખડવા સિવાય ખીજું કશું એને ન મળ્યું. ટીચાતા ટીચાતા પોતાના બાઈ સાથે મળી એણે 'એલીસ ઈન વન્ડરલેન્ડ' નામનું ઠંડાચિત્ર બનાવ્યું. આમાં કરામત એ હતી કે પચાદશ હાથની દોરેલી હતી અને એલીસનું કામ એક ઓકરીએ કરેલું. આ બન્નેનો મેળ સાધી એ ચિત્ર બન્યું. આમાં ખીલા ઠોકવા, જમીન સાફ કરવી, કાગળ ચીટકાવવા એ બધું કામ ડિસ્નેએ પોતે કર્યું. કેમેરા એનો બાઈ રોય સંભાળતો. અને એ તો કેમેરાની કલાનો ત્યારે કક્રોજ ઘૂંટતો હતો. 'એલીસ'ને થોડી ઘણી ફતેહ મળી, અને ડિસ્નેને ઘાઈ પ્રાણીને મધ્યવર્તી રાખી ઠંડાચિત્ર કરવાનો ખ્યાલ આવ્યો. આમાં સૌથી પ્રથમ સર્જક બિલાડી ઓસ્વાલ્ડ. પણ બિલાડી આવે એટલે ઉંદર આવ્યા વિના કેમ રહે? સાથોસાથ જ ઉંદરડી 'મીકી', દુનિયાભરની ટિકીટ ખારીની સર્વશ્રેષ્ઠ તારિકાનો વિચાર આવ્યો. સફેદ જાંગીઓ, અને મોટા મોટા જોડા-અકલ્પ્ય ગોળ ગોળ કાન અને નાકના અણિયાળે ટીપકી: આવી ઉંદરડી કલ્પનામાંથી ઉતરી કાગળ પર અને ડિસ્ને પૂરા ઉત્સાહથી એના કામમાં લાગ્યો.

પણ ડિસ્નેને હજુ ઘણી મૂશ્કેલીઓ વગાવવાની હતી. મીકી: બિચારી કચકડાની પટ્ટીએ આવે એ પહેલાં તો કચકડાની પટ્ટીને વાગ્યા આવી. સૌ અલ જોન્સનના જાઝસિંગરથી ચક્રિત થઈ ગયા હતા, અને મૂંગા ચિત્રોને બદલે બોલતા ચિત્રોનું બજાર જામ્યું. બિચારા ડિસ્નેને

બધી મહેનત ફરીથી કરવી પડી. ડિસ્ને હાલીવુડના બધા સ્ટુડિયોમાં ફરી વળ્યો. કોઈ એને ખવનિના સાધનો આપવા તૈયાર ન હતું. કંટાળી ડિસ્ને ન્યુયોર્ક ગયો અને અઠવાડિયાઓની હાડમારી પછી એક મંડળી પાસેથી એ મદદ મેળવી શક્યો.

એણે માન્યું કે એની મૂશ્કેલીઓનો અંત આવ્યો હતો. પણ કોઈ છત્રીધર એનું ચિત્ર બતાવવા તૈયાર ન હતું. ફરીથી એની રખડપટ્ટી શરુ થઈ અને અતે ન્યુયોર્કમાં મીકીએ પોતાનાં પ્રથમ દર્શન દુનિયાને કરાવ્યાં અને એકજ દિવસમાં એ સુપ્રસિદ્ધ બની ગઈ.

‘મીકી’ની સફળતા જોઈ ડિસ્નેએ પોતાનું બ્યાન ‘સિલી સિમ્ફનીઝ’ તરફ વાળ્યું. જ્યારે બીજા ચિત્રનિર્માતાઓ સંગીતનો ઔપચારિક ઉપયોગ કરતા હતા ત્યારે ડિસ્નેએ સંગીતને અને અભિનય તથા વાર્તા વહેણને એક તાંતણે વણ્યા. અને આજે પણ ‘સિલી સિમ્ફનીઝ’ એ ખરી રીતે તો સંગીતનો ચિત્રાર્થ છે.

આ સહુ કરતાં પણ ટપી જાય એવો પ્રયોગ ડિસ્નેએ હમણાં જ કરી નેયો. ‘સ્નો વ્હાઈટ એન્ડ સેવન ડ્વાર્ફ્સ’ એ ડિસ્નેનો કીર્તિકળશ છે.

હકાચિત્રનો આટલો ઇતિહાસ જાણ્યા પછી એ કેમ બને છે એ જાણવું જોઈએ. એની જાણ વિના એમાં વસેલી કળાનો અને જહેમતનો સાચો ખ્યાલ કદી પણ નહીં આવી શકે.

સૌથી પ્રથમતો ડિસ્નેસ્ટુડિયોના કાર્યકર્તાઓની પરિષદ મળે છે. અહીં વિચારોની આપલે થાય છે. વાર્તાનું વહેણ અને સંગીતની લય જ્યાં મળે એવા કોઈ વિષયની પસંદગી કરવામાં આવે છે. અને પસંદગી થઈ એટલે એની ‘સ્ક્રિપ્ટ’ (Script) તૈયાર કરવામાં આવે છે. સંગીતની ધૂનો નક્કી કરવામાં આવે છે. હવે ચિત્રકારોનું કામ શરુ થાય છે. એમાંથી કોઈને પશ્ચાદ્દબ્ધ ચિત્રિત કરવાનું સોંપાય છે.

કોઈ પ્રાણી ચિત્ર દોરે છે. કોઈ ખીજાં પાત્રો દોરે છે. દરેક ચિત્રકાર એક કાચના અંદરથી પ્રકાશિત ક્લક પર કામ કરે છે. હમ્મેશાં નજર આગળ 'મોડેલ' પડ્યું હોય છે. અને એના ઉપર ઝીણા ઝીણા કાગળના થરમાંથી પાત્રની ગતિનો ખ્યાલ મળતો રહે છે.

કામની શરુઆત 'એનિમેટર' (Animator પાત્રને જીવંત બનાવતી હિલચાલ, હલનચલન દોરે તે) કરે છે. પાત્રની શરુઆતની સ્થિતિ અને અમુક વખતની સ્થિતિ એમ બે ચિત્ર એ દોરે છે એટલે એ બે સ્થિતિ વચ્ચે લાવવાની ગતિનો ખીજા ચિત્રકારને ખ્યાલ આવી રહે છે.

એક હલન માટે કેટલાં ચિત્ર જોઈશો એની ગણતરી ખૂબ ઝીણવટપૂર્વક પહેલેથી જ કરવામાં આવે છે. આની ગણતરી કરતી વખતે એક મિનીટમાં નેવુ કુટની ઝડપે છબી દોડે છે એ ખ્યાલ સૌથી આગળ રાખવામાં આવે છે. એનાજ ઉપરથી સંગીતનું નિયોજન થાય છે.

ચિત્રો પૂરાં થાય એટલે એમાં રંગ પૂરવામાં આવે છે. અને એક સંપૂર્ણ રંગીન ચિત્ર બનતાં પહેલાં ઘણાં ઘણાં ફ્રેટક ચિત્રોનો એમાં સમાશ કરવો પડે, કારણકે એક એક ચિત્ર એ તદ્દન જૂદી વસ્તુને રજૂ કરતું હોય છે.

આટલી તૈયારી પછી આ ચિત્રો કેમેરા સન્મુખ પહોંચે છે. અને કેમેરામેનને એ દરેક ચિત્ર જૂદું જૂદું કેમેરામાં ઉતારવું પડે છે. ચાલુ ચિત્રો જેમ કેમેરાની મોટર શરુ કરી એટલે પત્યું એમ અહીં નથી થતું.

આ આખો વખત દરમિયાન સંગીત દિગ્દર્શક એના ગીતધ્વનિની તાલીમ કરતો હોય છે. ચિત્રમાં આવતાં હલનચલનના વેગ સાથે એના સંગીતનો વેગ બરાબર બેસે ત્યારે જ ખરું ચિત્ર બને. આ સારુ

સેકન્ડના ચોવાસમા ભાગ લગીની કાળજી લેવાય છે એનો એના પ્રેક્ષકોમાંથી બહુ થોડાને ખ્યાલ હશે.

આની સાથેસાથ પાત્રોના સંવાદ બોલનારાઓને પણ પૂરતી તાલીમ આપાય છે અને એમને બરોબર ખ્યાલ આવે એ સારુ ચિત્રની મૂંઝી પ્રત વારંવાર ચલાવવામાં આવે છે. છેવટે એ ધ્વનિ આકેખાય છે અને ચિત્ર પ્રેક્ષકોના મનરંજન માટે સંપૂર્ણ રીતે તૈયાર બન્યું ગણાય છે.

એ ઉદરડીએ જે શક્યતાઓ જન્માવી છે એનો આપણને ખ્યાલ આવવો મૂશ્કેલ છે. પણ કોક દિવસ 'સ્ત્રી બહાઈ'નો કોક વંશજ ફાંટાબાજ તારક તારિકાઓનું સ્થાન લેતો નવાઈ પામવા જેવું નહીં રહે.

આટલું જોઈએ છીએ અને હિંદમાં આ માટે નજર નાંખવા જઈએ છીએ એટલે નિરાશા સિવાય બીજું કંઈ મળતું નથી.

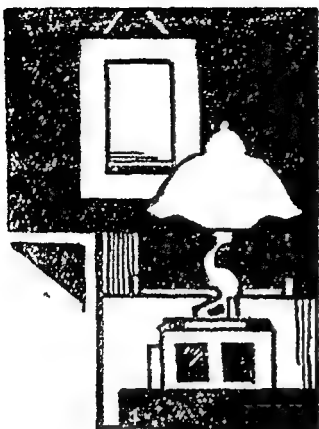
આપણાં ચિત્રો.



બો લપટ કેમ બને છે ? એમાં આપણે વિષયની એક બાજુ જોઈ ગયા. દરેક ચિત્રને એ ક્રિયાઓમાંથી પસાર થવું જ પડે છે. પણ એની જાણ એકલાથી 'ચિત્રોત્ત' મૂલ્યાંકન નહીં થઈ શકે. એ માટે ચિત્રના વિવિધ અંગોત્ત, વિકાસક્રમમાં એમના સ્થાનત્ત અને આજની એમની હાલતત્ત સાધારણ જ્ઞાન હોવું જરૂરી છે. આ જ્ઞાન આપવાની સાથે એક નવી રીતે એ આપણાં ચિત્રોની સમીક્ષા પણ કરી જાય છે.

‘આપણાં ચિત્રો’માં ચિત્રોના અંગોની નીચેના વિભાગવાર સમીક્ષા કરવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવ્યો છે.

- (૧) વસ્તુ અને વાર્તા
- (૨) દિગ્દર્શન
- (૩) ચિત્રાલેખન અને ધ્વનિઆલેખન
- (૪) સંગીત અને નૃત્ય
- (૫) ચિત્રતાત્ત્વ સંસ્કરણ અને સાતત્ય
- (૬) અભિનય
- (૭) દ્રશ્ય, વેશભૂષા, અને રૂપપલટો



સુપ્રસિદ્ધ અંગ્રેજી સામયિક લાઇફ એન્ડ લેટર્સ ટુડેમાં હમણાં જ એક લેખમાળા આવી હતી. રિચાર્ડ ગ્રિફિથે હોલીવુડનાં ૧૯૩૦થી આજ સગીનાં ચિત્રોને અમેરિકાની સામાજિક આર્થિક અને રાજકીય પરિસ્થિતિના પલટાની નજરે અવલોક્યાં હતાં. આપણે ત્યાં આ પ્રયોગ અત્યારે કદાચ ન અજમાવી શકાય. જીવનના પલટાતા રંગોનાં પ્રતિબિંબ પડેલાં ઝીલે છે એ વાત સાચી છે પણ આપણે ત્યાં એ પ્રતિબિંબિત થતાં થતાંમાં તો વિકૃતિ ભોગવી લે છે. પરિણામે પડેલા વાર્તાની નજરે મોટે ભાગે દંભી પ્રચાર અને પોકળ ઉપદેશનું સાધન બની ગયો છે.

ધણીવાર આજે પણ ઘોલપટ--ચિત્રપટ એ કુમળા મન પર ખરાબ અસર કરે છે માટે એ ત્યાજ્ય છે એવો ધ્વનિ કાઢવામાં આવે છે, અને એને નાખૂદ કરવો જોઈએ એવી જોડાદ જગાવવાની પણ વાતો કરવામાં આવે છે. એ પ્રશ્નના ગુણદોષની ચર્ચા અહીં ન કરવી જોઈએ. સહુને પોતપોતાના મત ધરાવવાનો અધિકાર છે જ. પણ આ વસ્તુનો

વસ્તુ અને વાર્તા

દલીલ ખાતર સ્વીકાર કરીએ તો પણ એમાંથી ફક્ત થતી વસ્તુને માટે કદાચ આ પડિતો તૈયાર નહીં હોય. આ લોક આ તર્કથી એટલું તો કબુલ કરે છે કે ચિત્રપટ એ પ્રચારનું ઉત્તમ સાધન છે. જો એ ઉત્તમ સાધન ન હોત તો કુમળાં મન પર અસર શી રીતે કરત ? અને જો એ ઉત્તમ સાધન છે તો શા માટે એને સારા ઉપયોગ માટે વાળવામાં ન આવે ? શા માટે એને જીવનનાં દૃષ્ટાંતો જ આદર્શ ધરવાનું સાધન બનવા દેવામાં આવે ?

અને આથી જ સવાલ પૂછવાનું મન થાય છે કે આમ કેમ બને છે ? શા માટે બોલપટની વસ્તુ એવી હોય છે કે જેમાંથી જીવનના સાચાં મૂલ્યોને વણસાડી દે એવો ધ્વનિ નીકળે છે ? નિર્માતાઓની નજર જ એવી વિરૂપ થએલી છે કે એમનાં માનસ જ એવાં વિકૃત થએલાં છે કે જેથી આ સિવાય બીજું એમને સૂઝતું નથી ? કે એમના સિવાય બીજો પણ કોઈ આને માટે આ સ્થિતિને માટે દોષિત છે ?

સવાલનો જવાબ આપતા પહેલાં એક વસ્તુ યાદ રાખવાની જરૂર છે. નિર્માતાઓ ધંધાદારી માણસો છે. સમાજરચનાએ પોષેલી તમન્નાઓ એમણે દિલમાં સંધરી છે અને ઉછેરી છે. એમને પૈસા કમાવા છે; લોકને રીઝવીને, સંતોષ પમાડીને, આશ્વાસન દઇને, એ સાચા છે, સમૃદ્ધ છે, સહિસલામત છે એની ખાત્રી આપીને. ઉધાડેબોગ એ લોક કહે છે—અને એમાં ખોટું પણ શું છે—કે એમનું કામ ઉપદેશ આપવાનું નથી. કોઈને જીવન મુધારવું હોય તો એ વચ્ચે નથી આવતા. કોઈને જીવન બગાડવું હોય તો એ અંતરાય નથી નાખતા. તો પછી શા માટે એમને જ માથે આ વિકૃતિનો ઓળીઓ ઘોળીઓ આવીને પડે ?

આમાંથી સાચી વાત બહાર આવે છે. જૂની કહેતી છે કે ખપ તેનો શોષ નહીં. અર્થરચનાનો પણ એ જ નિયમ છે. જરૂરિયાત હોય

એટલે જ ઉત્પાદન થાય; એ વિના થાય તો એની અવગતિ થાય. આપણાં બોલપટને માટે પણ આ વસ્તુ સાચી છે. નિર્માતાઓ બોલપટના થોડના થોડ ખડકે જાય છે-લોકરુચિને સંતોષે એવા સમાજરચના અને અર્થરચના સુરક્ષિત છે એમ પ્રતિપાદિત કરે એવા. લોકને જે જોઈએ છે તે જ મળે છે. અને લોકને આવા જ ચિત્રો જોઈએ છે.

રખે કોઈ આને વાંકેદેખા થવાનો કે કોયા થવાનો પ્રયત્ન માને. આ સિવાય બીજી કશી જ વિચાર સરણીથી આ સવાલનો જવાબ નથી મળતો. અને આજ સાચો જવાબ છે એનો પૂરાવો પણ મળી રહે છે. સમાજરચના ઉપર ઢાંકવામાં આવતો સુરક્ષિતતા અને ન્યાયનો અંગ્રજો ભેદે એવાં કથાનકો અપવાદ રૂપે આપણી સામે આવ્યાં છે. ટિકીટ બારીએ એમની શી વલે કરી છે? અને જેમના પર ટિકીટ બારીએ થોડા કૃપાકટાક્ષ ઠાલવ્યા હોય એવા ચિત્રોમાંથી ય પ્રજાએ શું સંધ્યું છે? ‘રમિયા બંધાવો’ રટતા કેટલા ‘દુનિયામે’ હરેક ચીજકી કિમત હૈ’ એ સંભારે પણ છે?

એક બીજો સવાલ અહીં ઊભો કરવામાં આવે છે. એક વર્ગ આજે એમ કહે છે કે ચિત્ર એ કેવળ આનંદનું, મન બહેલાવવાનું, ભૂલાવાનું escapeનું સાધન છે. જીવનસંગ્રામની તીવ્રતા ધડીભર વિસારે પાડવા અમારે કાંક જોઈએ છીએ. છખીધર અમારી એ જરુરિયાત પૂરી પાડે છે. શા માટે ત્યાં પણ અમારા ઉપર એનાં એ જ દોષણાં એના એ જ હાથપોકાર ખડકો છો? એ સહુ તો અમે જોઈએ છીએ, અનુભવીએ છીએ. છખીધરમાં એની પુનરુક્તિ નથી ખપતી. સવાલ આટલેથી જ અટકતો નથી. પણ એ તો ચિત્રના પ્રયોજનનો નવો પ્રશ્ન લોક સામે ધરે છે.

રંજન એ જ જો બોલપટનો કે એ નજરે જોઈએ તો કલા અને સાહિત્યનો હેતુ હોત તો કલાનું આજે કોઈ અકલ્પ્ય સ્વરૂપ

આપણે જ્ઞેતા હોત. એમાં સંવેદના ન હોત. સંવેદનાને મૂર્ત કરતી માનવતાએ ન હોત. જીવનની સાથે કદમ મીલાવી ચાલતી વાસ્તવિકતા ન હોત. એમાં હોત કેવળ પરિહાસના રૂપમાં વિકૃત થએલો પોકળ આનંદ. ભૂલાવાનું ઔષધ.

કદાચ આપણે ઉંડા પાણીમાં ઉતરતા જઈએ છીએ. આવી વસ્તુઓના હેતુની ખોજ જમાનાઓ થયાં ચાલ્યા કરે છે પણ કોઈએ હજુ સર્વમાન્ય કીમિયો શોધ્યાનું ધ્યાનમાં નથી. પણ હેતુની શોધ કરતા હોઈએ કે ન કરતા હોઈએ. પહેલી વસ્તુ વધારે સ્પષ્ટતાથી બહાર તરી આવે છે; કે જો આપણને આજે વાર્તા અને વસ્તુને નામે તકેદારી વસ્તુ મળતી હોય તો એનું કારણ એક જ છે કે એ વસ્તુની આજે માંગ છે અને વહેપારીનું કામ માંગને પૂરી પાડવાનું અને નાણું કમાવાનું છે. માંગ સારી ખોટી છે તેની પરખ કરવાનું નહીં.

*

*

*

લખાઈ ગએલી ચર્ચા પછી આપણે મૂળ વિષય પર આવીએ. હિંદી ખેલપટની વાર્તાનો ઇતિહાસ આલેખવો એ કપરું કામ છે. અને અંગત પસંદગી નાપસંદગીનો સવાલ એને વધારે કપરું બનાવે છે. એમાં ય જ્યારે વસ્તુવિકાસની કેડીઓ મળવી જ મૂકકેલ હોય- ત્યાં શી વાત કરવી? છતાંય સંધાય એ અકોડા સાંધીએ.

હિંદુનું પહેલું ખેલપટ 'આલમઆરા': ઉર્દુ તખ્તો, ચમત્કાર, અને પંચવિધ વસ્તુઓનો ખીચડો. અહીંથી સીધા બે ફાંટા પડ્યા: એક ચાલ્યો જૂના નાટકોને ચીલે અને બીજો ઉપડ્યો ધાર્મિક કથાનકો પર: ઇફ્રિસલા, લયલા-મજનુ, શીરી-ફરહાદ અને બીજા કોડીબંધ નાટકો માદને અને મુંબાઈની બીજી કંપનીઓએ તરતા મૂક્યા. બીજી બાજુથી પૌરાણિક કથાનકો પર નિર્માતાઓએ હાથ અજમાવવા માંડ્યો. કારણ સ્પષ્ટ હતું. ખેલપટનું ચિત્રતંત્ર હજુ નિર્માતાઓને.

હાથ લાખ્યું ન હતું. લોક બોલપટને બોલતું, ગાજતું, વાજતું નાટક જ સમજતા હતા. અને વળી પાછો '૩૦-૩૨ની ચળવળનો સમય હતો. બલિદાન અને કુરબાની વિક્રમ નથી જતાં એ આશાવાદ ઉપર જ રાષ્ટ્ર જીવતું. આના સીધા પરિણામ રૂપે તો કથાનકને ન ગણાવી શકાય પણ આની થે અસર તો હતી જ.

થોડો સમય ગયો અને બોલપટની નવીનતા ન રહી સીધા પડદા પર લેવાતાં પેલાં ગીતોમાં અને રંગભૂમિ પર ગવાતાં ગીતોમાં શ્રેષ્ઠને સામ્ય લાગવા માંડ્યું. શરુઆતનો ઉત્સાહ મંદ થતો ચાલ્યો. અને નિર્માતાઓને નવી કેડી પકડવાની જરુર પડી. આ નવી કેડી હતી મુસ્લિમ કથાનકોની. પ્યાર મહોબ્બતની વાત હોય, થોડા સ્ટંટ હોય, શાહગઢી પર પડતી મુસિબતનો બહાદર જવાન સામનો કરતો હોય. કાવત્રાખાજ વજીર રાજ અને શાહગઢીને મેળવવાનો પ્રયત્ન કરતો હોય, કોઈ ફકિર ઓલિયાના જીંદુને લીધે અને બહાદર જવાનની જહેમતને લીધે આ બધાનો સુખી અંત આવે અને અંતમાં સારાનું સારું થાય અને ભૂંડાનું ભૂંડું: આવા થોડાક મુદ્દા પર જૂદા જૂદા રંગ રોગાન થાય. વજીર પ્રજા પર જૂલમ કરે એટલે થોડો દેશભક્તિનો મહિમા ગાવાનું ઠેકાણું મળે. કોકવાર વળી હિન્દુ મુસ્લિમ એકતાનો સમય શીખવવામાં આવે. અને આવતા યુગની ઝાંખી હોય કે પછી રંગભૂમિનો વારસો હોય એમ આર્થ સ્ત્રીના ધર્મનું કડક શબ્દોમાં ભારે અવાજે અને ચાલીસના ફીડર પર ચાલતું એક ભાષણ કાને અથડાઈ જાય. કેદખાનામાં બેઠેલો જવાન ભારે મુસિબત વચ્ચે પણ એક તાલબદ્ધ ગીત સંભળાવી જાય. પંદર સત્તર હજાર ફુટની લાંબી ફિલ્મ હોય એટલે ઘોડદોડ, ફેંટખાણ, થોડા પ્રેમ પ્રયોગો, પંદરેક ગીતો એ સહુનો સમાવેશ થઈ શકે. આની સાથોસાથ જ જૂના નાટકોનું ચિત્ર રૂપાન્તર કરવાનું કામ ચાલુ હતું. ખીજી બાજુ પારાણિક વિષયો, કેમેરાને થોડી ખૂબી ખતાવવાની તક આપતા ચમત્કાર સહિત પણ ચિત્રિત થતા. મૂંગા ચિત્રોની નિશા અને બોલતા ચિત્રોની ઉષા વખતે

તખ્તા પર જેમ જીવતા જાગતા ખેંચાનીના નાચના જલસા થતા તેમ અહીં ચિત્રમાં જ અંગભંગ દાખવતા, અને કોઈ મોટા પરખિડિયા પર નાનકડી ટિકીટ ચોંટાડી હોય એવા અને એટલા કપડાંવાળી એંગ્લો-ઇન્ડિયન છોકરીઓના ‘નૃત્ય પ્રયોગો’ થતા. સાથેસાથ કોઈ કીમિયાગર, કોઈ ઓલિયા, કોઈ ફકિર, કોઈ સંન્યાસી દુઃખ પડે ત્યારે ધીરજ દેવા અને સભારજન ખાતર ગીત ગાવા હાજર રહેતા. નાટકના વારસા તરીકે ચિત્રમાં જ એક વિદુષકનું પાત્ર ઉમેરાતું જેને માર ખાવાથી માંડીને નાચક નાચિકાને મદદગાર થવા સુધીનું કામ કરવું પડતું. કોકવાર કોઈ ‘મુન્શી’ યા ‘પંડિત’ એની દયા ખાઈને એને સારુ પણ પ્રેમ પ્રસંગની કોક યોજના કરી દેતા.

આમ વાર્તા વહેણ અતિ સાંકડી નહેરમાંથી વહેતું. ગામનો ફૂડો કચરો એમાં તણાતો. એનું વહેણ ડાહજાતું.

અને આવામાંજ આવ્યું પૂરણભક્ત. વસ્તુ તરીકે એમાં જૂની ઘરેડ જ હતી. ચમત્કાર ઉપર આધાર રાખવાની એને ફરજ પડી હતી. પણ એ છતાં એમાં કેટલાક નવા વળ હતા; ચિત્રતંત્રની સમજ હતી. સંગીતના ઉપયોગનું બાન હતું. અને એ સાથે દિગ્દર્શકની બધા અભિનેતા અભિનેત્રી પાસેથી કામ લેવાની શક્તિ હતી. શરુ શરુમાં મામુલી ગણી કહાએલા આ ચિત્રે હિન્દી ચિત્ર ઉદ્યોગને નવી દિશા બતાવી. અને અતુકરણ કરવામાં અનહદ કાર્યક્ષમતા દાખવતા આપણા ચિત્રનિર્માતાઓએ પૂરણભક્તને ધ્યેય તરીકે રાખી કામ લેવા માંડ્યું. આમાં કાંક સફળતાની સાથે એમણે એક નવી ટેવ પણ કેળવી લીધી. એ હતી ધીમા વેગની Slow Tempoની અથવા જેને બંગાળી ટેમ્પો કહેવામાં આવે છે એની. કોઈ ભાષણને ખાતર, કોઈ ગીતને ખાતર, કે ગમે તે કારણે વસ્તુનો વેગ ધીમા પાડી દેવામાં આવતો. ધીરે ધીરે ઘંટીના પડિયામાં ઘૂંટાતો હોય એમ અભિનેતાનો અવાજ આવતો: લચ્ચઅચ્ચ ક્ષચ્ચઅચ્ચ મચ્ચઅચ્ચ જીઅચ્ચઅચ્ચ.

પણ આપણે જરા આપણી વાતથી બહાર ગયા. વાર્તા અને વસ્તુ વિષે પૂરણુલકતે જે કયું તેના કરતાં ચંડીદાસે વધુ કયું. અલખત હજુ વાર્તા એનાં દેવદેવીઓ, મંદિર, ધર્મ, આચાર વિગેરેનાં જગામાંથી બહાર નહતી નીકળી. પણ વાસ્તવિકતા સાથે વાર્તાએ નવી નવી પ્રીત બાંધવા માંડી હતી. Melodrama કરુણતાની શેખીની જગાએ, પ્રસંગની ભયંકરતાની જગાએ, થોડું દર્દ, થોડી આર્દ્રતા આવવા માંડી.

હજુ વાર્તા, તખ્તો, પુરાણ, અને રજવાડાનાં વર્તુલની બહાર નહતી નીકળી. નવી ભોંય ભાંગવાની એની ઇચ્છા પણ નહતી જણાતી. થોડાંક મૂંગા હતાં ત્યારે વખણાએલા અને જેને સામાજિક કંઠવામાં આવતા એવા ચિત્રો બોલતા થયા હતા. પૂરાણ કાળના રજવાડીની જગાએ અમેરિકન કાઉબોય જેવા ચોકડાનાં ખમીસ પહેરતા અને આંખે કાળી પટ્ટી (mask) ચઢાવતા આજના રજવાડાની વાતો આવવા માંડી હતી. પણ એનું સૂત્ર (formula) તો એનું એ જ હતું: પ્રધાન: જવાન: કુંવરી. અને આધુનિક બનવામાં એટલું તો સુખ હતું કે [વના સંકેતે એક જ રિવોલ્વરમાંથી સાઠ સિત્તેર કારતુસ ફેંડી શકાય; મોટરમાં ફૂદકા મારી શકાય; સીગારેટ પી શકાય; મોનોકલ લગાવી શકાય. અને આવી તો અપરંપાર શક્યતાઓ એમાંથી મળતી.

એક વસ્તુ સાચી કે ચિત્રની વાર્તા કાળના પગથિયાં ઉતરી આધુનિક જમાનામાં આવવા મથતી હતી. પણ તદ્દન અર્વાચીન બનતાં એને ટિકીટ બારીની જખરી ખીક હતી. અર્વાચીન બનતાં બનતાં પણ એ લગભગ પ્રાગૈતિહાસિક માનસિક દશાને પોષવાની વાતો કરતી. શ્રી. મોહનલાલ દવેની વાતોમાંથી આજનું શિક્ષણ ખરાબ, આજના આચાર અનીતિમાન, આજના વિચાર વાહિયાત આવો ધ્વનિ, સતી-ધર્મની ઘેરી હંડી ઘૂંટાએલી શિક્ષા સાથે નીકળતો. ખીજા બાજુ પ્રભાત

યતાં કમળની પાંખડીઓ ખૂલે એમ ‘સંસાર લીલા’ જેવા ચિત્રનું નિર્માણ થતું. મોટે ભાગે આવા ચિત્રો હાથીપગા જેવા હતાં. હાથીના પગલામાં સહુ પગલાં સમાય એમ આવા ચિત્રોમાં પણ સહુ તત્વોનો સમાવેશ કરવામાં આવતો અને પાછું છેલ્લે છેલ્લે પણ ઊંચીટ બારી રુસણું ન લે માટે જીવતા જાગતા અઢી ઈંચના જાંગીઆવાળા નૃત્યો પણ આવતાં.

શિક્ષિત પ્રેક્ષકો હજુ હમણાંજ હિંદી ચિત્રો જોતાં થયા હતા. અને પૂરણભક્ત, ચંડીદાસ, માયા મચ્છીંદ્ર, વિગેરે પછી પાછી એમની પસંદગી પરદેશી ચિત્રો તરફ વળતી હતી. પરદેશમાં બોલપટમાં થતાં ગજબ ફેરફાર પર એ લોકો હિંદી ચિત્રનિર્માતાઓનું ધ્યાન દોરતા. હોલીવુડના હાથના મેલ જેવી રમતમાં પ્રિટનનો એલેક્ઝાન્ડર કોર્ડા હોલીવુડનેજ હરાવતો હતો એ વસ્તુ પણ આપણા ચિત્રનિર્માતાઓની નજરે પડી હતી. લોકની વૃત્તિ હવે પૌરાણિક રજવાડી કે મુસ્લિમ કથાનકો તરફથી પાછી ફરી હતી. એમને આજની એમની વાતનાં દર્શન પડ્યા પર કરવાં હતાં. પણ હજુ ચિત્રનિર્માતાઓને વિશ્વાસ નહતો પડતો. ‘તૂફાન મેલ’ની અકસ્મ્ય આર્થિક સફળતા એમને પાછી જુની ઘરેડમાં તાણતી હતી. ‘ચંડીદાસ’ ના નિર્માતાઓના નસીબે પણ ‘ડાકુ મન્સુર’ ‘જોશે ઈતેકામ’ અને ‘ઈંદિલાય’ (After the Earthquake) લાગ્યા હતા.

સાથેસાથ પરદેશના સામાજિક ચિત્રોએ એમના ઉપર કામણ ફેરવ્યું હતું. A Free Soul અને એ સાથેની વકીલ અને વકીલાતને વળગેલી ચિત્રમાળાના પડ્યા પણ હિંદી ચિત્રોમાં પડ્યા માંડ્યા હતાં. મિસ ૧૯૩૩, અને ઇંદિરા એમ. એ. (ખરી રીતે એ ફ્રી સોલનું હિંદીકરણ છે) ના મંડાણ થઈ ચૂક્યા હતા. આખોહવા સામાજિક ચિત્રોથી ગૂંજતી હતી. જેમાં એક સામાજિક ચિત્ર ઉતારવું એ દુસ્સાહસ ગણાતું ત્યાં દરેક ચિત્રનિર્માતાએ એક એક સામાજિક

ચિત્ર બનાવવાની હામ ભીડી. શ્રી. મુનશીની વેરની વસુલાત, ચંદુલાલ શાહની ખેરિસ્ટરડી ખીખી, ચોધરીનું આબકલ અને કોલ્હાપુરનું નિગાહે નફરત, અને હાફિસજીની ભારતકી ખેટી. સહુ જગાએથી સામાજિક કથાનકો પર હાથ અજમાવવામાં આવતો હતો. દેવકી બોઝ બન્નેનો સમન્વય સાધતા હોય એમ જીવન-નાટક રચતા હતા. (આજનું જીવન અને ગર્ષ કાલનું નાટક !)

અને એવામાં આવ્યું દેવદાસ. આખા હિંદની ચિત્રશોખી જનતાને મૂળમાંથી હલાવી દેતું ચિત્ર. એક અગ્રગણ્ય ચિત્ર નિર્માતાએ ‘દેવદાસ’ને અકસ્માત ગણાવ્યો હતો. એ ક્યન ઘણે અંશે સાચું છે. ‘દેવદાસ’નો ઈતિહાસ જોઈએ તો એ વાતની ખાતરી થશે. ‘દેવદાસ’ બંગાળીમાં ઉતરી ગયા પછી એની સફળતા જોઈનેજ (જેમ ચંડીદાસનું થયું હતું) એનું હિન્દીકરણ કરવાનો ખ્યાલ આવેલો. અને છતાંય એ વચ્ચેનો તફાવત જોવા જેવો અને સમજવા જેવો છે. પણ એ સાથે આપણે ઓછા લેવા દેવા છે.

દેવદાસની હિન્દી ચિત્રઉદ્યોગપર અજબ અસર હતી. હવે વાર્તાના વળાંકોમાં નિરાશા, ભાંગેલા હૈયાં, તૂટેલા તાર બધું વણાવા માંડ્યું. આપણા જ નહીં દુનિયાભરના ચિત્રનિર્માતાઓની એ ખાસિયત છે : ચળણી હોય ત્યાં લગી મિલકાતે પૂરેપૂરો વટાવી લેવો. આમ સામાજિક કથાનકો પર ચિત્રો રચાવા માંડ્યા. બંગાળી ચિત્ર નિર્માતાઓ જેઓ અખિલ હિંદ માટે હિન્દી બોલપટો તૈયાર કરતા એમણે તો હવે સામાજિક કથાનકોજ હાથ ધરવા માંડ્યા. પણ ચિત્રઉદ્યોગના એક થરમાં આની કશીજ અસર ન હતી. ત્યાં તો હજુએ પેલી કાળી પટ્ટી (Mask)નું સામ્રાજ્ય ચાલતું હતું. અને હવે જરા નવીનતા અને વિવિધતા ખાતર જુવાનને બદલે યુવતી પરાક્રમનાં કામ કરતી. હંટરવાલી ચિત્રક્ષેત્રમાં આવી ચૂકી હતી. આ સ્ટંટ ચિત્રોને કદી પણ હથિયારબંધીનો કાયદો લાગુ પડ્યો નથી. અને હજુએ એમની ગરડ ચાલ્યા જ કરે છે.

સામાજિકચિત્ર તરફનો ઝોક ‘છાયા’થી પૂર્ણપણે આવ્યો ગણાય. એનાં ગીતથી અને બહુ ઓછા ટકાને માટે એના આદેશથી ‘છાયા’ એ બતાવી આપ્યું કે હિંદી ચિત્રમાં પણ નો સામાજિક પ્રશ્ન સુધાય તો દુરસાહસ જ થાય એ વાત ખોટી છે.

ત્યાં પ્રભાતે એક નવીનતા તરતી મૂકી. ‘સંત તુકારામ’ શકવર્તી બન્યું. આવકની નજરે, પ્રાન્તીય ભાષામાં ઉતરેલા કોષ પણ ચિત્ર કરતાં અને કદાચ હિંદમાં બનેલા કોષ પણ ચિત્ર કરતાં તુકારામની આવક વધી છે. આતું પરિણામ આવ્યું અનુકરણમાં. ‘સંતો’ની હારમાળા શરુ થઈ.

અત્યારે આ સ્થિતિમાં આપણાં ચિત્રોનાં વાર્તા અને વસ્તુ આવીને ઊભાં છે. એક બાબુથી સામાજિક કથાનકો જીવનની વધારે અને વધારે નજદિક જવાં લાગ્યાં છે. બીજી બાબુથી વિવિધતા ખાતર ઐતિહાસિક કથાનકો પર હાથ અજમાવાય છે (વિશ્વાપતિ, ગોરખ આચા, પૂકાર, સલાહુદ્દિન) ત્રીજી બાબુથી જે રામને જરાકે બદલાવાની ઇચ્છા નથી એવા રજવાડી અને પંચભેળ ખીચડા જેવા કથાનકો પણ કચકડાની પટ્ટી પર આવી જાય છે.

આ લાંબા ગાળા દરમિયાન એ વસ્તુ ખૂબ વેધકતાથી બહાર આવી છે. એક છે આપણા ચિત્રનિર્માતાઓની અનુકરણની અપરિમીત શક્તિ, બીજી છે નવું ક્ષેત્ર ખેડવાની એમની સાહજિક બીક. અપવાદો એમાં છે પણ અપવાદો જ આ વસ્તુને સાખિત પણ કરે છે.

આટલે આવ્યા પછી સવાલ એ થાય છે કે આ બધું તો કીક. પણ ચિત્રપટની વાર્તા અને વસ્તુમાં શી શી ચીજો હોવી જોઈએ ? અને એ શી રીતે રજુ થવી જોઈએ ?

પહેલાં જ કહ્યું છે તેમ આ સવાલનો મગની એ દાડ જેવો જવાબ આપવો મૂશ્કેલ છે. વૈજ્ઞાનિકો જે હપ્પે કામ લે છે એ હપ્પ

અહીં નથી ચાલતી. અહીં તો જાત જાતનું માનસ ધરાવતા, જૂદા જૂદા ક્રાંતાબ્જ વિચારો ધરાવતા, તદ્દન વિભિન્ન હોય એવી રસવૃત્તિવાળા પ્રેક્ષક સમુદાયને રીઝવવાનો હોય છે.

પણ સવાલ આવ્યો છે ત્યારે એનો જવાબ દેવો જોઈએ. વાર્તા વખતે જ નીચેની વસ્તુઓ પર ખાસ ભાર દેવાવો જોઈએ.

- (૧) વાસ્તવિકતા (Realism)
- (૨) સંભવનીયતા (Probability)
- (૩) નાટ્ય તત્વ (Dramatic element)
- (૪) પાત્રાલેખન
- (૫) સૂત્રબદ્ધતા
- (૬) રજૂઆત (Presentation)

વાસ્તવિકતા

આજે વધારે વપરાતો અને ઓછો સમજાતો શબ્દ એ વાસ્તવિકતા છે. સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં કે કલાના ક્ષેત્રમાં જ્યાં જુઓ ત્યાં આજે વાસ્તવવાદનાં દર્શન અને ધર્ષણ દેખાય છે. બોલપટની ક્ષેત્રમાં પણ એ વાદનાં નહીં તો એના વિવાદનાં દર્શન તો થયાં જ છે. પણ આપણે એ વિષેની વિગતમાં ન ઉતરીએ. આપણે ફક્ત બોલપટની વસ્તુમાં વાસ્તવિકતાના સ્વરૂપ અને આવશ્યકતા ઊપર જ વિચાર કરીએ.

નાટકને તેમ જ બોલપટને જીવનનું પ્રતિબિંબ બન્યા વિના નથી ચાલવાનું. એક યા ખીજા રૂપે એને actuality નો પ્રવર્તમાન સ્થિતિનો કે authenticity હુબહુ રૂપનો આશ્રય લેવો જ પડે. અને હવે તો કલ્પનાના પ્રદેશમાં પણ વૈજ્ઞાનિક આધાર વિનાની કલ્પના ન કરી શકાય. એચ. જી. વેલ્સે એક મૂંગા ચિત્રની (નામ તો આજે યાદ નથી; ઘણું ખરું Metropolis હતું) ચંત્રવાદની સમીક્ષા કરતું અને કાર્યક્ષ-

મતાને નવા દેવરૂપે ખેસાડતું ચિત્ર હતું ઘણું ખરું સુકાનું બનાવેલું હતું.) ટીકા કરતાં લખ્યું હતું કે ભવિષ્યના શહેરનો વિકાસ Vertical (આકાશમુખી) નહીં Horizontal (ક્ષિતિજમુખી) થશે. દાખલો એટલા માટે આપ્યો છે કે ભવિષ્યની કલ્પનાને માટે જો વિજ્ઞાનનો આધાર ન હોય તો એ કલ્પના પણ ઉવેખાય છે. પ્રમાણભૂત કલ્પનાજ આજે ચાલી શકે. આ વાત જેમ રજુઆત માટે સાચી છે એટલીજ વસ્તુ અને તેના વિકાસ માટે પણ સાચી છે, અને એટલું સુખ છે કે મનોરંજન અર્થે આપણે બધું જ નભાવી લેવું જોઈએ એવો તર્ક આજે ગંભીરતાપૂર્વક રજુ કરવામાં નથી આવતો.

પણ એક ખીજી રીતે વાસ્તવવાદ અને ખોલપટમાં વસેલી વાસ્તવિકતા ઉપર હૂમલો કરવામાં આવે છે. માક્સીઅન પરિભાષામાં એ કદાચ વર્ગીય હૂમલો પણ હોય. એમ કહેવામાં આવે છે કે વાસ્તવવાદને નામે આજે ગામની ગટરજ આગળ ધરવાનો આગ્રહ કરવામાં આવે છે. શા માટે રૂડી રૂપાળી વાડીનાં દર્શન ખોલપટપર ન થાય? શા માટે ઉકરડેજ ધરવામાં આવે? શા માટે ખીલેલાં ગુલો અને ચમન જોવાં ન મળે?

આમ ખોલવામાં સૂગાળવાપણું હશે કે નહીં તે કહેવું મૂશ્કેલ છે. પણ એનો ધ્વનિ સાચો છે. ભાવનાતિરેક મનોદશા (morbid mentality) ખાતરજ જો ગામની ગટરો દેખાડવામાં આવતી હોય તો તે વસ્તુ ખોટી છે, ત્યાજ્ય છે. પણ જો એમાં સચ્ચાઈ હોય, આદ્ભિમિતનો આદેશ હોય અને નાટ્ય તત્વ (dramatic element) હોય તો કેવળ એ ગટર છે એટલા ખાતરજ એ વર્ત્ય ગણાવી ન જોઈએ.

એક ખીજે તર્ક પણ આ વિષે કરવામાં આવે છે. કહે છે કે કલાનો હેતુ અને પ્રયોજન તો જીવનને સુંદર કરવાનો છે. જે વસ્તુને

કેના હાથ પર લે એને સુંદરતર ન બનાવે તો કલાનો હેતુ માર્યો જાય છે. પણ આ વિચારના પુરસ્કર્તાઓ એક વાત વિસરી જાય છે. એ એ છે કે સુંદરતા અને સત્ય વચ્ચે કદી પણ વિરોધ નથી, ન હતો અને સંભવી નથી શકતો. વસ્તુ પરત્વેની પૂરી વફાદારીમાં જ સુંદરતા છે તે કદાચ ક્ષિતિજે ચોંટી રહેતી રંગાવલીમાં નથી.

એટલે' કોઈ શુચિતાદંભને કારણે, કોઈ પૂર્વગ્રહની આળપપાળ ખાતર વાસ્તવિકતાનો વિરોધ ન થવો જોઈએ. એ માટે એકજ કસોટી હોવી જોઈએ : એમાં સંભવનીયતા છે કે નહીં ? અને એ સંભવનીયતામાં નાટ્ય તત્વ છે કે નહીં ?

સંભવનીયતા

સંભવનીયતાનો વિચાર કરતાં એ વસ્તુઓનો ખાસ ખ્યાલ રાખવાની જરૂર છે. એક તો એ કે સંભવનીયતાનો સંકુચિત અર્થ ન કરવો જોઈએ. અને બીજું એ કે એનો વિચાર કરતાં પહેલાં સ્થળ કાળની સ્થિતિ ધ્યાન સામે રાખવી જોઈએ.

એક પક્ષ એવો છે કે કોઈપણ સંજોગોમાં જો બન્યું નથી તે ન બની શકે. આ મત મુજબ તો વાસ્તવદર્શી કલ્પનાને પણ જરાકે છૂટ નથી. કેવળ માનવ અનુભવ જ આ બાબતમાં કામ આવી શકે. બીજા કશાનો આમાં ખપ નથી. આ સંભવનીયતાનો અતિ સંકુચિત અર્થ છે. આ પ્રમાણે તો પોતાનો કે બધાનો અનુભવ જ કારગત થઈ શકે. અને એમ હોય તો કલા સાહિત્ય સહુ ક્ષેત્રની મર્યાદાઓ અતિ સાંકડી બની જાય છે.

પણ આ વસ્તુ સાચી નથી. શિક્ષણે અને અનુભવે કલ્પનાને પણ ઘડી છે. અમુક સંજોગોમાં અમુક માનસિક પરિવર્તનો થાય, કે અમુક સ્થિતિના પલટા આવે એ સાદી સમજથી પણ સમજાય એવી વસ્તુઓ છે. હા એક વાત પર તો ધ્યાન અપાવું જ જોઈએ.

અનુભવ ભડોળથી, કદ્દપનાથી, સાદી સમજથી, જે વસ્તુ અશક્ય મનાય એને સંભવનીયતાને અચળો ન ઓઢાડવો જોઈએ. કદ્દપના વિહારનું ક્ષેત્ર ટૂંકું કરવાનો સવાલ નથી પણ એની મર્યાદાઓ મુકરર કરવાનો અને સીમાધ્વજો મૂકવાનો સવાલ તો છે જ. કદ્દપનાવિહાર કે નિર્બંધ કવિતાને એમનાં સ્વસ્થ અને અંકિત સ્થાન છે. એમની પાંખો કાપવાનો અહીં અણસારો પણ નથી. પણ જ્યારે બોલપટની વસ્તુ વિષે ચર્ચા કરતા હોઈએ એ વખતે એટલું ધ્યાનમાં રાખવું જરૂરી છે કે એમાં કવિતા ઉડ્યનો અને કદ્દપનાનાં મુશોભનોને પણ શક્યતાઓની સીમામાં રહેવું પડશે. આકાશગંગાની અલકલટ જોયા કરે બોલપટમાં કામ નહીં આવે. સહુના પગ ધરતી પર મંડાયલા જોઈએ. સંભવનીયતાની, માનવ અનુભવે દર્શાવેલી શક્યતાઓની, ક્રેડી પર કદમ મૂકાવા જોઈએ.

નાટ્ય તત્વ (Dramatic Element)

સહુ સમજે અને છતાં બહુ ઓછાં એને સમજાવી શકે એવું આ નાટ્ય તત્વ છે. વસ્તુના મૂળમાં Conflict સંઘર્ષ રહેલો હોય છે. આ સંઘર્ષ પાત્રની પોતાની કોઈ ન્યૂનતાથી આવે કે પછી સંજોગવશાત કોઈના પણ દેખીતા વાંક વિના કેવળ પરિસ્થિતિની અડતિરમાંથી જન્મે. આ સંઘર્ષમાં જ અને એના આઘાત પ્રત્યાઘાતોમાં નાટ્ય તત્વ છે. એમાંથી પાત્રોનું ચારિત્ર્ય સ્પષ્ટ રીતે બહાર આવે છે અને માનવતા કે એની શૂન્યતાનો પરિચય આપણને મળી રહે છે.

આ નાટ્ય તત્વની ખોજમાં એક ભયસ્થાન રહ્યું છે. આ નાટ્ય તત્વની રજુઆતમાં જ જે ગૂંચવાડો પેદા થઈ જાય છે તો આ નાટ્યતત્વ નાટકી, કદુપ કદુણતા ભર્યું, અને માનવતાની ઠેકડી જેવું બની જાય છે. આપણા બોલપટોએ (અલબત્ત અનુકરણ કરતાં કરતાં) સસ્તી બનાવી દીધેલા પેલા (emotional crisis) ઉર્મિફોબ કે ભાવસંઘર્ષમાં આ વસ્તુની પ્રતિતિ થશે. સસ્તાપણને લીધે જ નહીં

પણ રજુઆતની ખીનઆવડતને લીધે પણ આ નાટ્યતત્ત્વ કુરુણતાના શિખરેથી પરિહાસની ઊંડી ખીણમાં ગળડી પડતું જણાય છે.

આજ વસ્તુને આગળ કરીને એક ખીણ વાત કહેવામાં આવે છે. બોલપટ અને નાટક એ બન્નેના ઉપર એક મર્યાદા લાદવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવે છે. આ વસ્તુ પાત્રની subjectiveness આત્મગતતા ઉપર ભાર મૂકી બોલપટ કે નાટકને કેવળ એક યા થોડા પાત્રોના સંઘર્ષના પ્રદર્શનનું વાહન બનાવે છે. અને સર્વાનુભાવતાને નકારે છે. નાટ્યતત્ત્વનો આ સંકુચિત અર્થ છે. સંઘર્ષ કંઈ પરિસ્થિતિમાંથી જન્મે છે તેના ઉપરથી જ વસ્તુની વૈયક્તિક સામુદાયિક કે બાહ્ય આલોચના થઈ શકે. જો સંઘર્ષ શેકસપીઅરના કુરુણાન્ત નાટકોની જેમ પાત્રની પોતાની કશીક ન્યૂનતામાંથી જન્મતો હોય તો વસ્તુએ આત્મગત, કેવળ વ્યક્તિગત રૂપ લે. પણ જો સંઘર્ષ એ કોઈ પાત્રની કમજોરી યા સીરજોરીમાંથી નહીં પણ કેવળ પરિસ્થિતિના ફળરૂપ હોય તો એમાંથી આખી દુનિયાને આવરી લેતું સંઘર્ષણ જન્મે. હા કદાચ કોઈ એક પાત્ર એ કમજોરીનું કે બીજું કોઈ પાત્ર એ સીરજોરીનું વાહક બને (દા. ત. સાવકારી પાશ અને I am a fugitive from the chain gang, You and me, Fury (વિ. ચિત્રો.)

એ ખરું છે કે આ સવાલ બોલપટની વસ્તુ કરતાં સાહિત્યના ક્ષેત્ર સાથે વધારે સંબંધ ધરાવે છે. સાહિત્યની ભૂમિકાનો સવાલ આજ ચર્ચાવા લાગ્યો છે ત્યારે આ સવાલને થોડોક સંબંધ હોઈને જ અહીં ચર્ચ્યો છે.

પાત્રાલેખન

આપણાં બોલપટોએ પાત્રાલેખન માટે કોઈ અજળ નિયમ કેળવ્યો જણાય છે. હા એ સાચું કે હમણાં હમણાં એ નિયમને ફગાવી દેતા

અપવાદો નજરે ચઢે છે ખરા. છતાંય અહીં એની વિચારણા જરૂરી છે.

આ જાતનું પાત્રાલેખન એ આપણા છેલ્લા સાઠ સીતેર વર્ષના નાટકના તખ્તાનો વારસો છે. માનવતાને એમણે બે ભાગમાં વહેંચી છે. એક સારી-અતિ સારી. બીજી ખરાબ-નિહકુલ શેતાની. આથી આપણને ખૂબ ભલા માણસો ઉપર ખૂબ ખરાબ માણસો જે જૂદાં ગૂંજારે છે તે જોવા મળે છે.

વાસ્તવિકતા આથી જૂદી પડે છે. દુનિયામાં માણસો વસે છે તે ન તો હિમાલયમાંથી ઊતરી આવેલા મહાત્માઓ છે કે ન તો પેલી નર્કની ચિત્રાવલિમાં જોવા મળતા રાક્ષસો. સંજોગ પ્રમાણે અને પોતાના ઘડતર પ્રમાણે જ માણસની વર્તણૂકને સમજાવી શકાય. એમાં કેવળ સર્જનના કે કેવળ દુર્જનતા નથી હોતાં. માનવચારિત્ર્યને ઘડતાં બંને એટલાં સહજ અને સહેલાં નથી. એમની કામગીરી અતિ વ્યાપક હોવા સાથે તદ્દન સીધા સાદા ત્રિરાશીના દાખલા જેમ કામ નથી કરતી. બંધ તોડી દોડતી નદીનો પ્રવાહ પોતાના જોસ પ્રમાણે જ માર્ગ મેળવી શકે છે. એટલે જ માણસ મહાત્મા નથી થયતાં પણ નથી.

કદાચ આજ દોષની બીજી બાજુ હોય એમ આપણાં બોલપટોની વાર્તામાં કારણનો motivationનો અભાવ જોવામાં આવે છે. અમુક પાત્ર અમુક કાર્ય શા કારણે કરે છે એ 'ત્યાં' લગી ચોખવટથી સમજાવવામાં ન આવે ત્યાં લગી વાર્તા સંદિગ્ધ રહે છે. એનાં કારણ-કાર્ય-પરિણામના અકોડા બુદ્ધિમી પર રહે છે. પાત્રાલેખનમાં એ એક મોટી ખામી ગણાય. એને નબાવી ન જ શકાય.

પાત્રાલેખન માટે ધ્યાનમાં રાખવાની વસ્તુ એ પ્રત્યાધાતોની સ્પષ્ટતા

છે. અમુક બનાવના પ્રત્યાઘાત પરથી જ પ્રત્યેક પાત્રનું આલેખન સ્પષ્ટ બને છે અને એટલે એ બાબતમાં કશુંય સંદેહ્યુક્ત ન રહેવા દેવું જોઈએ.

સૂત્રબદ્ધતા

વાર્તાના ઘડતરનું મૂખ્ય અંગ એ હોવું જોઈએ કે એમાંના પ્રસંગો ક્રમાનુક્રમે આવતા અને પરસ્પરથી વિભિન્ન હોવા છતાં એક-રાગતાથી બંધાએલા હોય. છૂટા પ્રસંગો મોતી જેવા હોય છે. જ્યાં લગી એમાં હીરદોરી દાખલ ન થાય ત્યાં લગી એ માળા ન બની શકે. અને જ્યાં લગી એ માળા ના બની શકે ત્યાં લગી એ પ્રસંગોની વ્યક્તિગત કિંમત, નાટ્ય તત્વની નજરે, કલાની નજરે, પાત્રાલેખનની નજરે ગમે તેટલી હોય પણ એ મામુલી રહે છે. સૂત્રબદ્ધતાથી જ પ્રસંગો દીપી ઉઠે છે. એમની સંવેદના પૂર્ણ રૂપે પ્રકાશી ઉઠે છે. પાત્રાલેખન વધારે ઓપી આવે છે. અને વેગ આવતાં વસ્તુનું હાર્દ પ્રેક્ષક પર ઘેરી અસર કરી જાય છે.

આ સૂત્રબદ્ધતા માટે કદાચ નિયમ નહીં આંકી શકાય. એમાં જળવવાના ક્રમ વિષેની વાત તો રજુઆતની ચર્ચામાં થશે. અહીં તો એ વિષે થોડીક જ વાત કહેવાની રહે છે. પ્રસંગોની પરંપરા ગોઠવતી વખતે જે વસ્તુનું ખાસ ધ્યાન રાખવું જોઈએ એ એ છે કે સૌથી પહેલાં તો એમાં ક્યાંય રસક્ષતિ ન થવી જોઈએ. નબળા સબળા પ્રસંગો એ રીતે ગોઠવવા જોઈએ કે પ્રેક્ષકોનો વાર્તામાંનો રસ જરાય ન તૂટે. એની ઉત્કંઠા સદાય જગ્રત રહે. પાત્રાલેખનના વળાંક એને હૈયે વસી રહે. અને વસ્તુના મુદ્દા માર ન ખાય. ન્હાના બાળકને પાપા-પગલી કરાવતા હાઈએ એમ શરુઆત કરી ધીરે ધીરે જમાવટ કરી વસ્તુમાં રસ પેદા કરી, પ્રેક્ષકની આતુરતા વધારતા જઈ પ્રસંગ પરંપરામાંથી વાર્તા સર્જવાની હોય છે.

આની સાથે જ બીજી ધ્યાનમાં રાખવાની વાત એ છે કે પ્રસંગોનો ક્રમ તાર્કિક હોવો જોઈએ. સામાન્ય કલ્પનોમાં ઊતરી ન શકે એવા કૃદ્ધકા મારવામાં પ્રસંગો માર ખાય છે. ઘણીએ વાર ‘આ ક્યાંથી ?’ એવા ખ્યાલમાં પ્રેક્ષકો પડી જાય છે. વાર્તાની નજરે આ મોટા અંતરાય રૂપ છે.

આનો અર્થ એ નથી કે યુદ્ધિયુક્ત સૂત્રબદ્ધતાનો વિરોધ કરવામાં આવે છે. પ્રેક્ષકો કોઈ કેવળ આંખથી જોવા અને કાનથી સાંભળવા જ નથી આવતા. એ સમજવા પણ આવે છે. અને આને માટે રજુઆત યુદ્ધિયુક્ત હોવાની જરૂર છે.

રજુઆત

બધી વસ્તુનો વિચાર કર્યા બાદ એક વસ્તુ સિદ્ધ થાય છે કે બોલપટનો આખોએ આધાર છેવટે તો રજુઆત ઉપર જ છે. રજુઆત નબળી હોય તો જોરદાર કથાનક, યુદ્ધિયુક્ત દિગ્દર્શન, કલામય ચિત્રાંકન, નમુનેદાર ધ્વનિઆલેખન એ બધું નબળું પડે છે. મરેલા જનવરેના આમકાંમાં ભૂંસું અને કાંઈ ઔષધિ ભરી એમને પ્રદર્શનમાં મૂકવામાં આવે છે. અચ્છી રજુઆતના અભાવે બીજા અંગોમાં સપ્રમાણતા જળવતા બોલપટની પણ આજ દશા થાય છે.

સૌથી પહેલું એજ સમજાવું જોઈએ કે રજુઆત એટલે પ્રસંગોને કેવળ ક્રમબદ્ધ સંખ્યાબદ્ધ કરવાનું જ નહીં. રજુઆત એટલે વાર્તાને તહમારા મન પર કાબુ જમાવવા દેવાની સગવડ આપતી વ્યવસ્થા. આખોએ વખત તહમને આંજોલા રાખવાની રીત. પ્રસંગોની છણાવટ જ એ રીતે થવી જોઈએ કે પ્રેક્ષકનો રસ સતત રહ્યા કરે, વધે, છેવટે વાર્તાનું હાર્દ એ બરાબર પારખે, અને હૈયામાં એનો ડાંખ સંધરે. રજુઆતનું આ ધ્યેય હોવું જોઈએ.

કેટલાકનું એમ કહેવું છે કે રજુઆતમાં શરુઆત, વિરામ વેળા અને અંત એટલું લક્ષ્યમાં રાખ્યું હોય તો બાકીનું તો એની મેળે આવી મળે છે. ધંધાદારી નજરે કદાચ આ કીમિયામાં દેખાય છે તેના કરતાં વધારે સાચા હશે. પણ આને આદર્શસ્થિતિ તરીકે નહીં સ્વીકારી શકાય. પ્રસંગોની ગોઠવણીમાં કદાચ હલકાભારેની (રસની નજરે) ગોઠવણ થઈ શકે. અને એમાં કશું ખોટું નથી પણ એને નિયમ તરીકે ન સ્વીકારી શકાય.

સાંચી વસ્તુ એમ છે કે દરેક વાર્તાને પોતાનું જ સહજ પ્રાગટ્ય, અને અંત હોય છે. એની હારફેરીમાં એની કિંમત અને અસર ઘણી વાર વધવાને બદલે ઘટે છે. અને આને લીધે જ દરેક વાર્તાને પોતપોતાની રજુઆત હોય છે.

રજુઆત વિષેની બીજી વાતો સીનાર્યોની વાત કરતાં કહેવાઈ છે એટલે અહીં પુનરુક્તિ કરવાની જરુર નથી.

આની સાથે જ બીજી ધ્યાનમાં રાખવાની વાત એ છે કે પ્રસંગોનો ક્રમ તાર્કિક હોવો જોઈએ. સામાન્ય કલ્પનામાં ઊતરી ન શકે એવા કૃદ્ધકા મારવામાં પ્રસંગો ભાર ખાય છે. ઘણીએ વાર ‘આ ક્યાંથી ?’ એવા ખ્યાલમાં પ્રેક્ષકો પડી જાય છે. વાર્તાની નજરે આ મોટા અંતરાય રૂપ છે.

આનો અર્થ એ નથી કે બુદ્ધિયુક્ત સૂત્રબદ્ધતાનો વિરોધ કરવામાં આવે છે. પ્રેક્ષકો કોઈ કેવળ આંખથી જોવા અને કાનથી સાંભળવા જ નથી આવતા. એ સમજવા પણ આવે છે. અને આને માટે રજુઆત બુદ્ધિયુક્ત હોવાની જરૂર છે.

રજુઆત

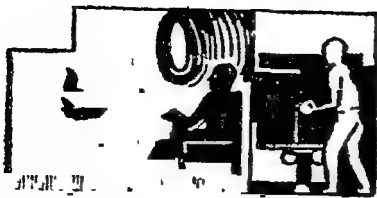
બધી વસ્તુનો વિચાર કર્યા બાદ એક વસ્તુ સિદ્ધ થાય છે કે બોલપટનો આખોએ આધાર છેવટે તો રજુઆત ઊપર જ છે. રજુઆત નબળી હોય તો જોરદાર કથાનક, બુદ્ધિયુક્ત દિગ્દર્શન, કલામય ચિત્રાંકન, નમુનેદાર ધ્વનિઆલેખન એ બધું નબળું પડે છે. મરેલા જનવરોના ચામડાંમાં ભૂંસું અને કાંઈ ઔષધિ ભરી એમને પ્રદર્શનમાં મૂકવામાં આવે છે. અચ્છી રજુઆતના અભાવે બીજા અંગોમાં સપ્રમાણતા જળવતા બોલપટની પણ આજ દશા થાય છે.

સૌથી પહેલું એજ સમજાવું જોઈએ કે રજુઆત એટલે પ્રસંગોને કેવળ ક્રમબદ્ધ સંખ્યાબદ્ધ કરવાનું જ નહીં. રજુઆત એટલે વાર્તાને ત્હમારા મન પર કાબુ જમાવવા દેવાની સગવડ આપતી વ્યવસ્થા. આખોએ વખત ત્હમને આંજોલા રાખવાની રીત. પ્રસંગોની છણાવટ જ એ રીતે થવી જોઈએ કે પ્રેક્ષકનો રસ સતત રહ્યા કરે, વધે, છેવટે વાર્તાનું હાર્દ એ બરાબર પારખે, અને હૈયામાં એનો ડાંખ સંધરે. રજુઆતનું આ ધ્યેય હોવું જોઈએ.

કેટલાકનું એમ કહેવું છે કે રજુઆતમાં સરુઆત, વિરામ વેળા અને અંત એટલું લક્ષમાં રાખ્યું હોય તો બાકીનું તો એની મેળે આવી મળે છે. ધર્માદારી નજરે કદાચ આ કીમિયામાં દેખાય છે તેના કરતાં વધારે સાચ હશે. પણ આને આદર્શસ્થિતિ તરીકે નહીં સ્વીકારી શકાય. પ્રસંગોતી ગોઠવણીમાં કદાચ હલકાભારેતી (રસની નજરે) ગોઠવણ થઈ શકે. અને એમાં કશું ખોટું નથી પણ એને નિયમ તરીકે ન સ્વીકારી શકાય.

સાચી વસ્તુ એમ છે કે દરેક વાર્તાને પોતાનું જ સહજ પ્રાગટ્ય, અને અંત હોય છે. એની હારકેરીમાં એની કિંમત અને અસર ઘણી વાર વધવાને બદલે ઘટે છે. અને આને લીધે જ દરેક વાર્તાને પોતપોતાની રજુઆત હોય છે.

રજુઆત વિષેની બીજી વાતો સીનાર્યોની વાત કરતાં કહેવાઈ છે એટલે અહીં પુનરુક્તિ કરવાની જરૂર નથી.



૨૭ વર્ષ પહેલાં હિન્દી સ્ટુડિયોમાં એક માણસનો ભાવ પૂછાતો ન હતો. ચિત્ર આગળ આવતા Tittles ટાઇટલ્સમાં મોટા અક્ષરે એનું નામ આવતું. પણ લોકને મન એની કિંમત વસી ન હતી. તારકવૃંદના તરણા ઓઠે આ કુંગર છૂપાઈ ગયો હતો. પરદેશી ચિત્રહિલોગની અસર હેઠળ અને એની કામગીરી જોઈ કદર થતાં આજે એને માનનીય સ્થાન પ્રાપ્ત થયું છે.

એ માણસ છે દિગ્દર્શક : આખા ચિત્રનો ટોપલો માથે ઓઢીને ફરતો, ઝીણા ઝીણા અકોડા પાછળ સતત ધ્યાન દેતો, યાજક જેમ ચિત્રની માવજત કરતો, આદિથી અંત લગી એની જવાબદારી અદા કરતો—દિગ્દર્શક.

પણ આપણે માણસ કરતાં એની કામગીરી જોઈએ.

ઝણકિયાંનાં શોખીનો કોઈપણ ચિત્રને તેની તારિકા કે તારકની સુંદરતા અને અભિનયના માધ્યમ તરીકે જ ઓળખે છે. કોકવાર જો એના કથાનકલેખકનું નામ પ્રેક્ષકો લગી ગળાઈને પહોંચ્યું હોય તો તેને લેખકના નામે ઓળખે છે. આથી વધુ રસ ધરાવતા એને ચિત્રનિર્માતાસંઘના નામે ઓળખે છે. પણ હજુ લગી બહુ ઓછા માણસો એને એના દિગ્દર્શકની કામગીરી લેખે જુએ છે. અને એ કામગીરી શી? આપણે પરદેશની નહીં પણ આપણા હિન્દી ચિત્રોની વાત કરીએ છીએ. પરદેશી નિર્માતાઓએ તો Production

દિગ્દર્શન

Manager ઉત્પાદનના સૂત્રધારની એક જગ્યા ચિત્રતંત્રની સોપાનમાં મુકરર કરી હોય છે. આ ભાઈ લેખક પાસેથી વાર્તા લખાવી, સીનારિસ્ટ પાસે સ્ક્રિપ્ટ તૈયાર કરાવી, Casting Director (પાત્રની વરણી કરનાર) પાસે અભિનેતા-અભિનેત્રી નક્કી કરાવી, અને પછી જ દિગ્દર્શકના હાથમાં ચિત્ર સોંપે છે. દિગ્દર્શકને જે કામ હિંદના સ્ટુડિયોમાં કરવું પડે છે તેમાંથી પરદેશી દિગ્દર્શકો મોટે ભાગે બચી જાય છે. ચિત્રને લગતી આંતરિક તૈયારીઓ પણ પ્રોડક્શન મેનેજર કરી લે છે. અને આથી પરદેશી ચિત્રોમાં બધા કરતાં મોટા અક્ષરે લખેને ‘ઈર્વિન થાલ્પર્ગ પ્રોડક્શન’ જેવું વાંચવા મળે છે. હા ત્યાં પણ કેટલાક દિગ્દર્શકોને પ્રોડ્યુસર્સ થવાની છૂટ આપવામાં આવી છે. આથી દિગ્દર્શકને વાર્તા, સીનાર્યો, ખર્ચ વિગેરે બાબતમાં વધારે છૂટ મળે છે. પાત્રની પસંદગી માટે પણ એને કચવાટ નથી રહેતો. આમ ‘અર્નસ્ટ લ્યુબીશ પ્રોડક્શન,’ ‘સેસિલ બી. દમિલ પ્રોડક્શન’ ‘ફ્રેન્ક કાપ્રા પ્રોડક્શન’ વગેરે મળે છે.

?

- આ બીજી વાતનું અનુકરણ હશે કે નહીં તે તો કોણ જાણે પણ હિંદી સ્ટુડિયોમાં પણ ‘જર્જન્ટ દેસાઈ પ્રોડક્શન’ વિ. ટાઈટલ્સ અને જાહેરાત બેવા મળે છે.

પણ આપણે જરા આડી વાતે બિતરી ગયા. આપણે બેવાનું હતું દિગ્દર્શકનું કામ અને પછી કરવાની હતી દિગ્દર્શનની વાતો.

ત્યારે આપણે દિગ્દર્શકનું કામ બોધ એ. અને આપણે અહીંની જ વાત કરીએ. એ સાથે જ આપણે વધુ લેવા દેવા છે ને !

અને ગણિતની પરિભાષામાં જેમ ‘ક’ કાયમ, સ્થાય છે, એમ માનીને કામ ચાલે છે તેમ અહીં પણ ચિત્રના ઉત્પાદનને માટેની પ્રાથમિક જરૂરિયાતો સંતોષાઈ છે એમ માનીને જ આગળ ચાલીએ.

એટલે સહુથી પહેલાં તો દિગ્દર્શક વાર્તા પર હાથ અજમાવે છે અથવા કોઈ કલમખાજ પાસે પોતાને જોઈએ એવી વાર્તા લખાવરાવે છે. હા ઘણીવાર આની પ્રેરણા તાજા પૂરાણા પરદેશી ચિત્રો પાસેથી મળે છે. પણ એ તો સ્વગત વાત થઈ. વાર્તા તૈયાર થાય એટલે એક બાબતથી એ એના સીનાર્યોની તૈયારીમાં લાગે છે અને બીજી બાબતથી ચોગ્ય પાત્રની શોધમાં લાગે છે. જે ચિત્રનિર્માતા એને એની ‘નવાં મુખડાં’ માટેની શોધખોળ કરવા દે તો જ એ થાય નહીંતર હિન્દુ પરણેતર જેમ પડ્યું પાનું નભાવી લેવાનું. આટલું થાય એટલે અથવા સાથોસાથ જ બોલપટના સંવાદગીત અને પટદર્શન, વેશભૂષા વિગેરેનું કામ ચાલવા મોડે છે.

આમ એક બાબતથી આ કામ ચાલે છે અને બીજી બાબતથી તાલીમ ચાલે. તાલીમ એટલે દિગ્દર્શક પાત્રોને પોતે એમની પાસેથી શું અપેક્ષા રાખે છે અને કેવી રીતે કામ કરવું તે બતાવે તે. અને એ સાથે હિંદી બોલપટના દિગ્દર્શકને નસીબે બીજું પણ કામ કરવાનું હોય છે. તે પાત્રોના હિન્દી ઉચ્ચારો સમારવાનું. ઘણીવાર આ કામ માટે એ સ્ટુડિયોના મુન્શી અને પંડિતની સહાય લે છે, કારણકે પોતાનું હિંદી બાષાપરનું પ્રભુત્વ પાત્રો કરતાં વધારે અને કેટલીક એમના જેટલું પણ નથી હોતું.

આની સાથોસાથ એને Outdoor બાહ્યદૃશ્યો મુકરર કરવાના હોય છે. ચિત્રકર્તા અને ધ્વનિઆલેખક સાથે ચિત્રતંત્રની વાતો કરી લેવાની હોય છે. ચિત્રસ્થપતિ સાથે પોતાની કલ્પના મુજબના સેટ ઉભા કરાવવાના હોય છે. વેશભૂષા માટે પસંદગી કરવાની હોય છે.

આટલું થાય, તાલીમમાં એને સંતોષ મળે એટલે ચિત્ર કેમેરા આગળ બંધ છે.

દિગ્દર્શકની કામગીરીની આટલી વાત કરી એમાં મોટે ભાગે તો

એ બિચારા જીવને માથે આવી પડેલી કેટલીક આફતોની જ વાત થઈ. પણ એનું જે ખાસ કામ છે એ વાત સાથે આપણે વધારે સેવા દેવા છે એટલે એની જ વાત કરીએ.

સહુથી પહેલો સવાલ આવે છે : દિગ્દર્શન એટલે શું ?

ખીછ થણી વાતોની જેમ આની પણ કોઈ દોરી વ્યાખ્યા આપવી અશક્ય છે. એટલે આપણે જરા લાંબે રસ્તે જવું પડશે.

દિગ્દર્શન એટલે સમગ્ર વસ્તુની અસંદિગ્ધ પકડ અને એ પ્રમાણે સહુ પાસેથી કામ લેવાની દૃષ્ટિ. પાત્રાલેખનના ઝીણાં ઝીણાં વળાંક બહાર લાવી એને પાત્રો પાસે અનુરૂપ અભિનયથી પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજુ કરવાની શક્તિ. વાર્તાના હાર્દને લોકના મન પર હસાવવાની તાકાદ. લાક્ષણિક અને માલિક કામગીરીથી સામાન્ય વસ્તુને કલાતત્ત્વથી મદવાની કારીગીરી. ટૂંકમાં Direction is interpretation : દિગ્દર્શન એટલે સત્યાર્થ.

અને એના કામમાં એણે કેટલાક ગુણ કેળવવાના છે. પહેલો ગુણ છે વફાદારીનો. વાર્તા અને વસ્તુના પોતે કાઢેલા અર્થને વફાદાર ન હોય એ દિગ્દર્શન સારી સહાય છતાં પણ નબળું નીવડે છે. એના અર્થ સાથે અસંમત હોવું એ સહજ છે પણ એ અર્થને પટ્ટીપર ઘટાવતાં ખીનવફાદારી ન નભાવી લઈ શકાય. આનાજ ઊપરથી પ્રક્ષિત થતો ખીજો ગુણ છે એ પ્રતિતિ. દિગ્દર્શન પ્રતિતિકારક હોવું જોઈએ. હાવ ભાવ વર્તન કે ઝીણા અણુસારા : સહુમાં પાત્ર અને પ્રસંગની ખાત્રી મળવી જોઈએ. જે પ્રેક્ષકને એ પ્રસંગ યા પાત્ર વિષે ખાત્રી ન થાય તો એ છાપ પાડવાનો દોષ દિગ્દર્શનનો છે. ત્રીજો ગુણ છે સંયમ : પોતાની જાતને દબાવી પાત્રને પ્રસંગને અને વાર્તાને આગળ આવવા દેવાની ઉદારતા : પોતાને ગમતા કેમેરાના વળાંક કે ચિત્તાર્પક દ્રવ્યોમાં વાર્તાને અટવાવી ન દેવાની, પાત્રોને

ન ગુંગળાવી દેવાની મર્મ ગ્રાહ્ય શુદ્ધિઃ આ સમતુલા ગૂમાવતાં ઘણા અગ્રગણ્ય દિગ્દર્શકોએ પણ ચિત્રોને, વાર્તાને, અભિનેતાઓને નિષ્ફળ કર્યા છે. જોસફ સ્ટર્નબર્ગ અને માલીન ડીટ્રીચના 'સ્કર્લેટ એમ્પ્રેસ'નો દાખલો ધ્યાનમાં રાખવા જોવો છે. આપણે ત્યાં દેવકી બાબુને પણ આ બાબતમાં આગળ ધરી શકાય.

આની સાથેજ એક સવાલ ઉભો થાય છે. અભિનેતાઓ પાસેથી દિગ્દર્શકે કેવી રીતે કામ લેવું? અને જો દિગ્દર્શકનાજ ખ્યાલ મુજબ બધું થવાનું હોય તો અભિનેતાને પોતાની શક્તિ દેખાડવાની તક શી?

આ સવાલ સહજ છે, પણ આવો સંઘર્ષ અકલ્પ્ય છે. અભિનેતાએ જાણી લેવું જોઈએ કે દિગ્દર્શકની નજરન સર્વોપરી છે. એણે દોરેલાં પાત્રસંબંધના વર્તુલોમાંજ અભિનેતાને રંગ પૂરવાનો છે. દિગ્દર્શકે પણ એટલું સમજી લેવું જોઈએ કે એના ખ્યાલનું માધ્યમ અભિનેતા છે. અભિનેતાની મૌલિકતા કે લાક્ષણિકતાનો લાભ એણે ઊઠાવવો જોઈએ એટલુંજ નહીં પણ પોતે દોરેલી વિશાળ રેખાઓમાં રેખાંકન કરવાનું પણ અભિનેતાપર છોડવું જોઈએ, એટલીજ દરકાર રાખીને કે વધુ ઉત્સાહમાં આવી એ રેખાની બહાર ન જાય. અથવા તો ખીજ અભિનેતાના કાર્યપ્રદેશમાં હરકત ન કરે.

આ પ્રમાણુ ન જળવાતાં ચિત્ર ચૂંથાઈ જાય છે.

આજ નજર ખીજ દિશાઓમાં પણ ફેરવવાની જરૂર છે. Director's Picture દિગ્દર્શકનું ચિત્ર જેમ ખીજ બધા સહાયક તત્ત્વોની નબળી રજુઆત કરે છે તેમ Cameraman's Picture ચિત્રકર્તાનું ચિત્ર પણ ખીજ બધા સહાયક તત્ત્વોની રજુઆત પાંગળી બનાવે છે. દિગ્દર્શનની ખરી ખુબી સપ્રમાણુતા જળવવામાં, સહુ તત્ત્વો પાસેથી એમનું શ્રેષ્ઠ કામ લઈ એક ખીજ સાથે મીલાવી દેવામાં છે જેથી પરસ્પર વિરોધી ન થતાં એ સહાયક અને પૂરક બને.

અને આ સારુ દિગ્દર્શન સહુ તત્વોમાં વિશ્વાસ પેદા કરનારું હોવું જોઈએ.

પરદેશમાં દિગ્દર્શકને માથે એક બીજો પણ અંકુશ મૂકાયો છે. એ છે સંસ્કરણકર્તાનો. સંસ્કરણનો વિચાર અહીં નથી કરવાનો; પણ સંસ્કરણકર્તા અને દિગ્દર્શક અથવા સાચી રીતે સંસ્કરણ અને દિગ્દર્શનના સંબંધનો વિચાર અત્રે કરવો જોઈએ.

આજે આપણા સ્ટુડિયોમાં પ્રવર્તતી દશા પ્રમાણે સંસ્કરણ એ દિગ્દર્શનનું એક અંગ બન્યું છે. અથવા બીજી રીતે કહીએ તો એ દિગ્દર્શકનું એક વધારાનું કામ બન્યું છે. આનો અર્થ એ નથી કે દિગ્દર્શક પોતે કાતર અને સીમેન્ટની બાટલી લઈને કામ કરવા બેસે છે. પણ એ કામ પાછળની આખી પ્રેરણા એની છે. એનીજ સૂચના મુજબ એ જોડાણ સંધાણ થાય છે.

આ વસ્તુ દિગ્દર્શકની જવાબદારી વધારનારી હોવા છતાં એક રીતે લાભદાયી છે. ઘણીવાર પરદેશી પદ્ધતિમાં દિગ્દર્શકના વિચારોનું ખૂન થવાનો સંભવ રહે છે. અહીં એ વસ્તુ નહીં બને.

પણ જેવા એના ફાયદા છે એવાં ગેરફાયદા પણ છે. ભેન્નગેપ દિગ્દર્શનને સંસ્કરણમાં સમાવી લેવાય અને ચિત્ર ‘દાબડો’ ન બને. આજનાં આપણાં કેટલાં ચિત્રો જો કોઈ સ્વતંત્ર સંસ્કરણકર્તા હોત તો જનતાની નજરે ન ચઢ્યા હોત !



બોલપટમાં કલા અને વિજ્ઞાનનું મિશ્રણ થાય છે અથવા બીજી રીતે કહીએ તો વિજ્ઞાનની સહાયથી કલા ઓપી નીકળે છે. બોલપટનો યંત્રવિભાગ એટલે ચિત્રાંકન અને ધ્વનિઆલેખન. કેમેરા અને ધ્વનિઆલેખકયંત્ર એ બેની મદદથીજ બોલપટ બને. બોલપટ બીજી વસ્તુઓ વિના ચલાવી શકે પણ આ બે વિના તો નહીં જ.

એ તો સહુના ધ્યાનની વાત છે કે આમાં કેમેરાનો સંગ કચકડાની પટ્ટીએ પહેલો સાધેલો. વ્યાપારી દષ્ટિએ ધ્વનિ પૂરવાનું તો છેક ૧૯૨૭-૨૮ માં શક્ય બન્યું.

રસિયાઓ અને ઇતિહાસકારો છેક રોમન જમાનામાં ચલચિત્રની શોધ મૂકે છે. પણ એના ઇતિહાસ સાથે આપણે ઓછા લેવાદેવા છે. આપણે તો એના બોલપટમાંના કાર્ય અને સ્થાન બોવાં છે.

કેમેરા એજ રજુઆતનું સાચું વાહન છે. અને દરેક વાહન જેમ એણે પણ પૂર્ણ વફાદારી જાળવવી જ બેઠીએ. રજૂ નિશાળીઆ જેમ ઇધર તીધર ડોકિયાં કરવાનું કેમેરાને ન પાલવે. એને તો સીધેસીધા વાર્તાની કેડીઓ પર નજર ઠેરવતાં ઠેરવતાં આખરી મંજિલ લગી પહોંચવાનું છે. અસંગત રમતોથી એ ચિત્રને બગાડી મૂકે. આ સાથે એને ધ્યાનમાં રાખવાની વસ્તુ એ વેગ છે. વેગ અને ગતિની સંભાળ ન રાખ્યાથી ચિત્ર Still photographs (છબીઓ)

===== **ચિત્રાંકન અને ધ્વનિઆલેખન**

નું આલ્પ્યમ બંતી જશે. અનઆવશ્યક રજાપાટથી લંબાઈ ભરે વધે. કદાચ કેમેરાની કોક કરામત પણ મળી જાય. પણ વાર્તા તો મારજ ખાય.

આનાજ બીજા અંગરૂપ મુદ્દો છે કેમેરાની સાહજિકતાનો. આજે હિન્દીચિત્રોમાં ઠામ ઠામ ચિત્રકલા વધુ પડતી અભ્યાસી થઈ ગઈ છે. ધ્યાનમાં રાખવાની વાત એ છે કે અમુક શોટના કમ્પોઝીશનની ગોઠવણી એના હેતુ, એના ક્રમ અને એના મહત્વમાંથી જન્મવી જોઈએ. એની જગ્યાએ એના ઊપર વધારાની સુંદરતા લાદવા જતાં 'મુંબઈની બિલ્લી' જેવી દશા થાય. એમાં ન્યાયાવીશના ચેમ્બરનો એક દેખાવ આવે છે. આ દૃશ્યનો એક 'કટ' એ ફેસેટ મળતા હતા તેના ઉપર આવતો હતો, અને આ ખૂણામાં કમ્પોઝીશન ખાતર વીનસ દ મિલોની પ્રતિમા મૂકવામાં આવી હતી!

આવુંજ બીજું ભયસ્થાન એ આજકાલ વધી પડેલી Weird angles વિચિત્ર અને ભૂમિતિની આકૃતિઓના અનુકરણમાં લેવાતી કેમેરા સ્થિતિઓની રીત. ભયાનક ચિત્રોમાં (ખાસ કરીને ફ્રાન્કેન્સ્ટીન વિ. ચિત્રોમાં) આ સ્થિતિઓ સાર્થક હતી. આખા ચિત્રની હવામાં એ કેવળ બળી જતી હતી એટલુંજ નહીં પણ એની સચોટ જમાવટ કરતી. અહીં તો સ્થિતિ એથી ઉલટી છે. અહીં આ સ્થિતિઓ લેવાય છે કેવળ વિવિધતા ખાતર. માણસને જોધે માથે જોવાની ફરજ હજુ આપણને પડી નથી; કે પીસ્તાલીસ ડીગ્રીના કાટખૂણે એમને ચાલતા પણ જોવા પડતા નથી. અને એમ માની લઈએ કે આવી બંને છે છતાં પણ જો વાર્તાના વેગ માટે એ આવશ્યક ન હોય તો એવા પ્રેક્ષક અને ચિત્રની વચ્ચે અંતરાય નાંખે એવા એન્ગલ્સ લેવાથી દૂર રહેવું જોઈએ.

આજ રીતે બીજા એન્ગલ્સની બાબતમાં. કેમેરા સ્થિતિના

ફારફેરમાં પણ વિવેક યુક્તિની જરૂર છે. ચિત્રાંકન એટલું સુરેખ અને પ્રવાહી હોવું જોઈએ કે વાર્તા વહેણને જરાકે ન રુધે. આંજો હિન્દી ચિત્રોમાં એક ભયજનક સ્થિતિ પ્રવર્તવા માંડી છે. દિગ્દર્શક અને ચિત્રકર્તાની પસંદગીના કેટલાક કેમેરા એંગલ્સ (દા. ત. સમીપચિત્ર) આંજો બોલપટોમાં પ્રાધાન્ય લોગવે છે. એ સમજવું જરૂરી છે કે દરેક કેમેરા સ્થિતિને એનો હેતુ છે. સુંદરતાના શોખ ખાતર કે અંગત પસંદગીના સંતોષ ખાતર એ હેતુને મારી મચડીને વિરુપ ન કરી નાંખવો જોઈએ.

અને એ પણ વિચારવું જરૂરી છે કે સમીપ ચિત્ર એ કાંઈ તારિકા-તારકના ચહેરા સારુજ શોધાએલો એંગલ નથી. એનો હેતુ છે પાત્રના અંતરતમભાવને પ્રેક્ષકો સહામે ધરી દેવાનો. એટલે એ હેતુ સારે એ દરેક વસ્તુને પણ સમીપ ચિત્રે અંકવાનો હક્ક છે. પરદેશમાં મૂંગા ચિત્રોના જમાનામાં ચિત્રપટની કિમ્મત અને પોતાનો હિસ્સો તારકગણ પોતાના સમીપ ચિત્રની સંખ્યા પરથી ગણતા. લોકને પણ નોર્મા ટાલમેજ કે કલારા બો કે જોન બેરીમોરનું અર્ધ ચિત્ર કે જોન ગિલબર્ટના ચહેરા જોવા ગમતા. પણ આંજો સ્થિતિ જૂદી છે. આંજો એકલા રૂપની કદરદાની ઓછી થઈ છે. કારણકે લોક આંજો જો અને તો રૂપ અને અભિનય, નહીં તો રૂપની પરવાહ રાખ્યા વિના અભિનય માંગે છે. બોરિસ કાર્લોફ અને વિક્ટર મેકલેઝલન કાંઈ દરજ્જાની દુકાનના મોડેલ્સ નથી જ. પણ અભિનયની ફેરમ એમને પ્રેક્ષકોના લાડકા બનાવી શકે છે. અહીં પણ કેવળ સુલોચનાનું સમીપ ચિત્ર લઈ ચાલતા ચિત્રનું સ્થાન આંજો નથી. કલોઝ અપનો આ અપવ્યય અટકવાની જરૂર છે.

ધ્વનિ એ બોલપટમાં ઉમેરાએલી લગલગ છેલ્લી વસ્તુ છે છતાં આજ એનું મહત્વ ખૂબ વધી ગયું છે. ગર્ભકાલ લગીના મૂંગા ચિત્રના હિમાયતીઓ પણ આંજો ધ્વનિની તરફદારી કરતા થયા છે. કારણકે ધ્વનિએ માધ્યમ તરીકે ચલચિત્ર નેટલો જ ઉપયોગી માલુમ પડ્યો છે.

શરુ શરુમાં હિન્દી ચિત્રોમાં ધ્વનિ વિષે ખૂબ જ કૃત્રિયાદો હતી અને લગભગ બધી સકારણુ હતી. આજે એમાંની ઘણી કૃત્રિયાદો દૂર થઈ છે. સારા હિન્દી ચિત્રનું ધ્વનિઆલેખન પરદેશનાં ચિત્રોને મુકાબલે ઊભું રહી શકે એવું થયું છે.

ધ્વનિઆલેખનમાં ધ્યાન રાખવા જેવી વસ્તુ બે છે. એક તો પાત્રના અવાજને વક્રાદાર રહેવાની અને બીજી એવું સાતત્ય જળવવાની. ઘણી વાર આપણને પાત્રનો અવાજ કૃત્રિમ અને Mentalic લાગે છે. આનું કારણ એ છે કે ધ્વનિના Mixing (એક કરતાં વધુ પાત્રોનાં અવાજને ભેગા કરવાની ક્રિયા) માં પ્રમાણુ જળવાતું નથી. અને ઘણી વાર એક જ ચિત્રમાં એક જ પાત્રના અવાજમાં ખૂબ જ Variation ફેરફાર સંભળાય છે. આનું કારણ પણ પહેલાં જેવું જ હોય છે. કે પછી કદાચ 'માઈક'ને મૂકવામાં થતાં ગોટાળાને લીધે આમ બને છે.

બીજી ધ્યાનમાં રાખવાની બાબત ખાસ કરીને સંગીત એટલે ગીતો અને પૃષ્ઠવાદન વંખતે હિમ્મત થાય છે. ઘણીવાર સુરાવલિ કર્કષ લાગે એટલી તીવ્રતાથી આલેખાય છે અને ઘણીવાર ગીતમાં અવાજ ચરકાઈ જતો જણાય છે. આ વસ્તુ પર કાણુ મેળવવાની અત્યંત આવશ્યકતા છે. ધ્વનિને એવું સ્થાન છે એ વાત વિષે હવે વિવાદ નથી, પણ ન્યાં લગી એ વિભિન્ન અને વિરોધી સુર ન કાઢે ત્યાં લગી જ.



આ. પણી રંગભૂમિના વારસા તરીકે આપણને બોલપટમાં સંગીત અને નૃત્ય મળ્યાં છે એમ કહેવું એ અતિશયોક્તિ નથી. રંગભૂમિએ જૂદે જૂદે વખતે નાટકમાં સંગીતનું સ્થાન બદલ્યું. ઈપ્સિલા જોવા નવાળી નાટકમાં આવતાં દોઢસો ઉપરનાં ગીતોમાંથી ચળાતાં ચળાતાં આજે નાટકમાં પંદર સત્તર ગીતો શોધતાં મળે છે. ક્યાંક ક્યાંક એકલું ગદ્ય નાટક પણ જોવા મળે છે. અને ક્યાંક વળી પતિ પત્નીને શાક પીરસવાનું પણ ગીતમાં કહે છે.

સવાલ એ છે કે સંગીતને બોલપટમાં સ્થાન છે ? અને હોય તો ક્યાં અને કેવું સ્થાન છે ?

સંગીત એ ભાવ પ્રદર્શનનું અચ્છું સાધન છે એ સાચું. વર્ષોની સાંધના પછી પરદેશીઓને હાથે પીંખાઈ જતાં બચેલું આપણું સંગીતધન હજી માનવહૃદયની ઝિમ્મિઓને પૂરેપૂરી રીતે રજુ કરી શકે એટલું તો છે જ. પ્રાંતીયતાના આવિષ્કારો પણ ધડાતાં ધડાતાં મનોહર અને ખૂબ ખાત્રીદાયક થયા છે. આ સાથે સંગીતમાં પ્રજનો રસ પણ કાયમ છે.

આ બધી વાત છતાં બોલપટમાં સંગીત હોવું જરૂરી જ છે ?

સામાન્ય સમજ આતો જવાબ નામાં આપે છે. બોલપટ માટે

સંગીત અને નૃત્ય

એકેજ ગુરુસૂત્ર હોયું જોઈએ : વાર્તાને આગળ કરે એ ગ્રાહ્ય : બાકીનું બધું અગ્રાહ્ય અને ત્યાજ્ય. સંગીતને પણ આજ નિકષે કસવું જોઈએ.

અને આજના આપણા જોલપટોમાં આવતું સંગીત આ કસોટીએ પાર ઉતરશે ?

દિલગીરી સાથે કચુલ કરવું પડશે કે આ કસોટીએ એ પાર નહીં ઉતરી શકે. ઘણીવાર સંગીત વાર્તાનો વેગ અટકાવી દે છે. સિગ્નલ ન મળતાં સ્ટેશન બહાર અટવાઈ રહેતી ગાડીના મુસાફર જેવી વાર્તાની અને સાથે પ્રેક્ષકની પણ દશા થાય છે. વાર્તાએ જમાવેલી હવા સંગીતના સૂરો સૂંસી નાંખે છે.

સંગીતના આ અપવ્યયના દાખલા ચિત્ર જોનારી આલમને ઠામ ઠામ મળશે. પટાબાજી ખેલતાં પહેલાં દાદરાનો તાલ સાચવી ગવાતા ગીતને ત્હમે શું કહેશો ? મરતાં મરતાં જ્યારે શ્વાસ ઉપડવો જોઈએ એ વખતે સુંદર રાગણીમાં ગવાએલા ગીતને આપણે શું કહેવું ? દાખલો આપવા ખાતર જ એક નામ લઈએ: ચોધરીનું કલકટી ખાત ત્હમે કદાચ જોયું હશે. સુરેન્દ્ર અને દુર્ગા ખોટેને એક પ્રસંગમાં પેલા મિહિરગુલના હૂકમ પ્રમાણે વધ કરવાનો હતો. (કાણે કાનો એ તો અત્યારે યાદ નથી) અને ખંજર પકડી ગજગ્રાહની કસરત કરતાં અદ્ભુત બાઈસેપ ટૂંકાવતાં એક ગીત ગવાએલું. કેદખાનામાં પડેલા ફિદમી જગતના બહાદર જવાનો તો ગીત ગાતા જ આવ્યા છે. અપ્રાસંગિકતાનું આથી વધુ વર્ણન કરવાની જરૂર નથી.

સંગીત વિરુદ્ધની એક બીજી દલીલ પણ ધ્યાનમાં રાખવી જોઈએ. જીવનના કેટલા પ્રસંગોમાં સંગીત ગવાય છે ? જીવનના ખાનગી પ્રસંગોની અહીં વાત નથી પણ સામાન્ય રીતે કેટલાં ગીતો માણસ દિવસમાં ગાય છે ? યાદ રાખવું જોઈએ કે અહીં ગૂંજનનો સવાલ.

નથી. ન્હાતી વખતે ગીત ન ગૂંજે એવો માણસ હજુ લગી મ્હને તો જડ્યો નથી. પણ અહીં એ પ્રશ્ન જ નથી. અહીં સવાલ છે કે જે રીતે આપણે બોલપટમાં ગીત સાંભળવાના મળે છે તેનો એ વાસ્તવિક છે ?

જવાતા જીવનની વાત કરીએ તો આ દલીલમાં ઘણું સત્ય છે. અને નિર્ભેજ વાસ્તવિકતા જ ખપતી હોય તો સંગીતનો, અને ઓછામાં ઓછું ગવાતા ગીતોનો સમાવેશ બોલપટમાં નહીં થઈ શકે.

પણ આની સ્થામે એક દલીલ છે. સંગીતનો સમાવેશ કેવળ કર્ણપ્રિય બનવા ખાતર નહીં પણ વાતાવરણ જમાવવા કરવામાં આવે છે. એ સાચું કે આમ કરવાની રીત ઘણીવાર તદ્દન અણધર અને અસ્પષ્ટ હોય છે. પણ ગીતો હવા જમાવી પ્રસંગને વેગ આપે છે. એની ના નહીં પાડી શકાય અને એટલેજ બિદુલ સ્પષ્ટ અને સુરેખ રીતે અપ્રાસંગિકતાનો આરોપ ન લાગે એની સંભાળ રાખી ગીત મૂકાય એમાં કદાચ વાસ્તવિકતાની નજરે વાંક કાઢી શકાય પણ રસની નજરે નહીં કાઢવો જોઈએ. આનો અર્થ એ નથી કે ગીતો એ બોલપટનું તદ્દન આવશ્યક અંગ છે. પરદેશી ચિત્રો કેવળ ગદ્યચિત્રો હોય છે. એ અસર નથી કરતાં કે ભાવ પ્રદર્શન કરવામાં કે અનુકંપા વિ. કેઈ પણ લાગણી જમાવી જવામાં એ પછાત હોય છે એમ કોણ કહેશે ?

પણ કદાચ આની સ્થામે અત્યાર લગીની ચાલતી આવતી પ્રથાને ધરવામાં આવશે. એ નબળી દલીલ છે. પંદર-સોળ હજાર કુટના લાંબા પથારામાં અઢાર વીસ ગીતો આવતા હતા ત્યાંથી ખાર હજાર કુટમાં પાંચ છ ગીત સુધી આપણે આવ્યા છીએ. એટલે કેવળ પ્રણાલિકાનું બહાનું કાઢી નહીં શકાય. વાત એમ છે કે ચિત્રનિર્માતાઓની આજે ગીત કાઢી નાંખવાની હિમ્મત નથી. પ્રેક્ષકો

નારાજ થશે અથવા આવો ક્રાન્તિકારી ફેરફાર ટિફીટ બારી પર અસર કરી જશે એ ખીક એમને રહ્યા જ કરે છે.

બોલપટમાં સંગીતનો આ ઈ તિહાસ અને વિકાસ છે. કાલની વાત કહેવી મૂશ્કેલ છે. પણ આજના તબક્કે સંગીત માટે થોડીક તકેદારી રાખવાની જરૂર છે. એક વાત તો ઉપર કહીજ દેવાઈ છે. એ છે કે ગીત બરાબર મોકાસર હોવું જોઈએ. કુરુણતાની શેખી ખાતર કે ભાવનો ઉદ્ગ્રેક કરવા એને ન મૂકવું. ખીજું એ કે ગીત લાંબું ન હોવું જોઈએ. (હમણાંના બોલપટોએ આ વસ્તુ સરસ રીતે ઉપાડી લીધી છે.) ત્રીજું એ કે ગીતના બોલને ગીતના ઢાળના બોજ હેઠળ દાખી ન દેવા જોઈએ. આખરે તો ઢાળ અને એના બોલની બન્નેની ભેગીજ અસર થવાની છે.

અત્યાર લગી આપણે કેવળ ગીતની જ વાત કરી. પણ બોલપટના સંગીતમાં ગીત કરતાં પણ વધારે ભાગ પૃષ્ઠસંગીત ભજવે છે.

આ ક્ષમ્ય છે ?

આનો જવાબ ગીતની ચર્ચામાં આવી ગયો છે. અને ગીત કરતાં પણ વિશેષ અસરકારક રીતે પૃષ્ઠસંગીત વાર્તાના વેગમાં મદદ કરે છે. હવા જમાવવા માંડે એના જેવું ઉત્કૃષ્ટ સાધન ખીજું નહીં મળી શકે.

પણ આને પૃષ્ઠસંગીતની બાબતમાં બે વસ્તુ તરત આંખે ચઢી જાય છે. એક તો એ છે કે ન્હાના બાળકને રમકડું મળ્યું હોય એમ આજ ચિત્રના નિર્માતાઓને હાથ પૃષ્ઠસંગીત આવ્યું છે. દસ પંદર ફૂટનો મૂંગો ટૂંકડો આવ્યો એટલે અંદર ઠાંક ગીત ધ્વનિ પૂર્યો જ છે. આમાં નથી જળવાતું કશું પ્રમાણ. નથી આવતી દર્શી

મૌલિકતા. નથી દેખાતી કશી રસવૃત્તિ. અને છેવટે એનો અતિરેક થતાં કંટાળો આવે છે. શા સારુ કોકવાર પણ આપણને હવાઈન ગીતાર પર હેડાતી સુહિણી કે ભેરવીના સુર સિવાય કોઈના દુસ્કાં સાંભળવા ન મળે ? અરે સપ્રમાણતા ખાતર નહીં તો છેવટે વિવિધતા ખાતર તો એમ થવા ઘો !

અને ખીજી વાત. ચિત્ર સંગીતના પૃષ્ઠસંગીતમાં હવે કેવળ હવાઈન ગીતાર અને ક્લેરીઓનેટ ક્યાં લગી છેડાયે જશે ? હિંદના પોતાનાં આટલાં જ કાર્યક્ષમ તંતુવાદ્યો છે એટલું તો ચિત્રનિર્માતાઓ જાણતા હશે. આમાં કાંઈ સંકુચિત રાષ્ટ્રવાદ નથી પણ સૂક્ષ્મ રસવૃત્તિની નજરે પણ હિંદી વાદ્યો વધારે કાર્યક્ષમ અને રસાળ છે. ઉદયશંકર જે એમના નૃત્યો સારુ સરોદ દ્વિસરુખા અને મૃદંગનો ઉપયોગ કરી શકે તો શા માટે હિંદી ચિત્રના નિર્માતાઓએ ઓર્ગન હવાઈન ગીતાર અને ક્લેરીઓનેટમાં જ અટવાઈ રહેવું જોઈ એ ?

x

x

x

નૃત્ય ! ચિત્રપટની જાહેર ખબરે ઘણા શબ્દોમાંથી એમનો સાચો અર્થ ચોરી લીધો છે; એમનો આત્મા હણ્યો છે અને ખાલી ઓખાં જેમ શબ્દોને છોડી દીધા છે. નૃત્ય પણ એક એવો જ શબ્દ છે. તદ્દન હલકી રસવૃત્તિનાં, નૃત્યનાં 'કોઈપણ પ્રકારના અંગની સૂચના સરખી ન ધરાવતાં, જુગુપ્સા પોષતા તાયફાઓને નૃત્યનું' નામ આપવામાં આવે છે. ન હોય તાલ, ન હોય લય, ન હોય મુદ્રા. ન હોય તોડા : પણ વીસ પચીસ છોકરીઓનું ઝૂંડનું ઝૂંડ નજર રહામે આવે અને કોઈ સમુહ વ્યાયામનો પ્રયોગ ચાલતો હોય એમ હાથ પગ ઉછાળી જાય. અત્યાર લગી થોડાક અપવાદો બાદ કરતાં હિંદી બોલપટમાં નૃત્યને નામે આ સિવાય બીજું કશું ચડ્યું નથી.

આ પણ એક રીતે આપણા નાટકનો વારસો છે. પણ એ

આખાખોલા લોક આને નાય કહીને જ સંતોષ માનતા. આજે રચાતી રાખ્દોની ભૂતાવળમાં એ નૃત્ય તરીકે ઓળખાય છે.

એક વસ્તુ સારી છે કે આજે આવું 'નૃત્ય' બોલપટમાં અનિવાર્ય છે એ માન્યતા જતી જાય છે. અને પ્રાસંગિક અને વાર્તામાં જરૂરી હોય તોજ પ્રસંગને અનુરૂપ નૃત્ય મૂકવાની આદત કેળવાતી જાય છે.

આજે ઉદયશંકરને પ્રતાપે હિંદીનૃત્યની નવી ઉષા પ્રગટી છે. સમાજમાં એનું સ્થાન, પ્રતિષ્ઠા જન્મતાં જાય છે. કચ્છક, કચકલી, મણીપુરી, તાંજેરી; સર્વ શાખા પ્રશાખાઓ આજે પાછું એમનું ગૌરવભર્યું અને સંસ્કારિતાની પારાશીશી જેવું સ્થાન પામતી જાય છે. ત્યારે આપણા દુર્ભાગ્યે હજુએ ક્યાંક ક્યાંક પરદેશી બાલ રુમના દસ વર્ષ વાસી પગલાં કદંગી રીતે લેવાંતાં નજરે ચડે છે. આ જલ્દીથી સ્થિતિમાં પડેલા થવાની જરૂર છે.

અને નૃત્યનો વિચાર કરો છો અને સંગીતનો વિચાર કરી ચૂક્યા છો ત્યારે ત્હમારે 'કન્વાલી'નો પણ વિચાર કરી જ લેવો જોઈએ. હિન્દી બોલપટના આ દૂષણને દૂર કરવાના માર્ગ પણ શોધાવા જોઈએ.



ટેકનિક ! Technique !

નામ સંભળાય છે અને પ્રેક્ષકોને માથે એક ન સહમગ્ન્ય એવી શીલા પડે છે. અને ખુબી તો એ છે કે ટેકનિક (ગૂજરાતી રૂપાન્તર કરવું હોય તો ચિત્રતંત્ર જેવો ખીન્ને શબ્દ જડતો નથી) શી બલાનું નામ છે અને એનું શું કાર્ય વા પ્રયોજન છે એ ન સહમગ્નવી શકાય એવી વસ્તુ છે.

પણ જે ઉદાપોહ થાય છે અને જે વાતો ચોમેર કરવામાં આવે છે એ એક રીતે સાચી છે. ચિત્રતંત્ર ઉપરજ ચિત્રનો અરો આધાર છે અને એટલે ચિત્રતંત્ર શું એ સહમગ્નવું જરૂરી છે. ખૂબ સરળ વ્યાખ્યા આપવી તો મૂશ્કેલ છે પણ, ચિત્રતંત્રને ચિત્રની રજુઆતનું શાસ્ત્ર કહી શકાય. અનુભવે જણાયું છે ચિત્રતંત્ર એ કેવળ કશી યાંત્રિક વસ્તુ નથી પણ ખૂબ ચેતનવન્તી, નવા નવા આવિષ્કારોના પ્રત્યાધાતો ઝીલતી જીવન્ત ચીજ છે. ચિત્રની માનવતા વ્યક્ત કરવાનું કામ ચિત્રતંત્રનું છે. ચિત્રનું દર્દ પ્રેક્ષકના મન પર ઠસાવવાનું કામ ચિત્રતંત્રનું છે. ચિત્રનો અર્થ કરી પ્રેક્ષક આગળ મૂકવાનું કામ ચિત્રતંત્રનું છે.

==ચિત્રતંત્ર : સંસ્કરણ અને સાતત્ય

કદાચ પુનરુક્તિ જોવું અહીં થશે. પણ તે અનિવાર્ય છે. સૌથી પહેલાં આપણે એનું રૂપ જોઈએ.

આપણે જાણીએ છીએ એ પ્રમાણે ચિત્ર તૈયાર કરતાં પહેલાં એની સુસ્પષ્ટ કલ્પના કોકને તો હોય છે જ. અને એ કલ્પના એની ઝીણામાં ઝીણી વિગત સાથે કાગળ પર ઉતારાય છે. અને ચિત્ર ઉત્પાદનમાં સદાયશ્રૂત થતા સહુ અંગોને એમની કામગીરીની સુપરત કરતાં કરતાં, એમનું સ્થાન ગિલ્કુલ નિશ્ચિત કરતાં, એ આગળ ચાલે છે. આમાંથી અંતે જે તૈયાર થાય છે તે સીનાર્યો-સ્કિપ્ટ. આ સીનાર્યો એજ ચિત્રનો ધ્રુવતારો અને છે.

સીનાર્યો કેવી રીતે તૈયાર થાય છે તે તો આપણે ટૂંકાણમાં જોઈએ. એટલે એ વિષે અહીં ફરીથી લખવાની જરૂર નથી. પણ એક દાખલો લઈએ તો કદાચ આખી વસ્તુ વધારે સ્પષ્ટ થઈ શકશે.

નીચેના પ્રસંગને માનો કે ચિત્રાંકિત કરવાનો છે. અને એ માટે એને સીનાર્યોમાં ઢાળવાની છે.

ચોપાટી પરના બાંકડે એક માણસ બેઠો છે. મૂખ્યે લાગે છે. બેકાર લાગે છે. અને બૂખથી ત્રાસી જઈ એ પાસે ઉભેલા નિરાંતે ભેળ ખાતા બાળકના હાથમાંથી ભેળ ઝૂંટવે છે...

સીનાર્યોની શરુઆત કદાચ આમ થાય. ‘કદાચ’ એટલા માટે લખવું પડે છે કે સીનાર્યોની ખીલવણી અને ગુંથણી વિષે માથા જેટલા જ જૂદા જૂદા ખ્યાલ હશે. અને આજ સાચો છે એમ પણ મનાવવાનો આગ્રહ નથી. આતો કેવળ સહમજાણ આપવા પૂરતું જ લખાય છે. ત્યારે શરુઆત ફેડ-ઇન (fade-in) થી થાય છે.

* આવા જૂદા જૂદા ચોટની અને કેમેરા-સૂચનોની સહમજાણ પાછળ આપવામાં આવી છે, સીનાર્યો પણ પાછળ એના રૂપમાં આપ્યો છે.

સાગર તરંગો પર કેમેરા મંડાએલો છે. ઉછળી ઉછળીને આવતા અને
 કિનારે પછડાતા મોજાનો મીડ-લોંગ શોટ લઈ લેવાય છે. અહીં ૧લા
 દૃશ્યનો શોટ (ક) પૂરો થાય છે. પણ સાથેસાથ મોજાનો અવાજ,
 અને ચિત્રમાં ન દેખાતાં છતાં જેમની હાજરી જણાવવી અત્યંત
 જરૂરી છે એવા ચોપાટી પર ફરતા લોકો અને જાત જાતના ઘાંટા
 પાડતા ફેરીઆઓ, ભેળવાળાઓ વિગેરેના અવાજ પણ આજ ચિત્ર
 પર ચઢે છે. આ ધ્વનિ હવા જમાવવા છે. હવે શોટ (લા) શરૂ થાય છે.
 કેમેરાની દિશા બદલવામાં આવે છે અને હરતા ફરતા લોકોનો સધ્વનિ
 શોટ લેવાય છે. હવે પાછી કેમેરા સ્થિતિ બદલાય છે અને ખુમચો-
 વાળાનો ભેળ વેચતાં લીધેલો શોટ આવે છે (ગ). આ પણ સધ્વનિ
 છે અને ઉપરાંત over-sound (બહારનો ધ્વનિ) પણ એમાં ઉમેરાયો
 છે. પાછો શોટ બદલાય છે અને કેમેરા ફરનારાઓ, હવામાં ઉડતા
 કુગ્ગા, પગનીચે કચરાતાં પડીકાનાં કાગળ વગેરે ઉપર થઈ બાંક પર
 આવી ઠરે છે (ઘ). કેમેરા મીડ કરતાં પણ વધારે નજીક આવે છે
 અને જુવાન ઉપર ઠરે છે. જુવાનનો હાથ ફાટેલા કપડાંને સંતાડતો
 ફરે છે. અને જુવાનની નજર બહાર ઠરે છે (ચ). ભેળવાળાના ખૂમ-
 ચાનો કલોઝ અપ. કેમેરામાં દેખાતો એક હાથ બીજા હાથમાં પકડી
 રાખેલા કાગળમાં ભેળ ભેળવતો હોય છે (છ). જુવાનનો કલોઝ અપ.
 જુવાન નજર પાછી ખેંચી લે છે. એક નિશ્વાસ એના મોંમાંથી સરી
 પડે છે (જ). લોંગ. બાળકો ખેલતાં દેખાય છે. એક બાળક કુગ્ગા
 ઉડાડતું હોય છે. બીજા બાળકના હાથમાં ચણામમરાનું પડીકું છે.
 કુગ્ગો ઉડી જાય છે (ઝ). કુગ્ગાનો કલોઝ અપ (ઞ). દોડતા બાળકનું
 બસ્ટ. હાથમાં પડીકું (ટ). જુવાનનો કલોઝ અપ નજર તાકતો (ઠ)
 ફરીવાર (ડ) મીડ જુવાન ઉભો થાય છે. નજર ખેંચાએલી
 છે. મોં પર કશા નિશ્ચયની છાપ દેખાય છે. જડ્યાં બીડેલાં (ઢ).
 એકલો બાળકના હાથમાં પડીકાનો કલોઝઅપ (ણ). મીડ. બાંકડા આગળ
 જવાન ઉભો છે. કુગ્ગો ઉડતો જુવાન પાસે આવે છે. જુવાન એને

જવા દે છે. દોડતું બાળક આવે છે, જુવાન એનો હાથ પકડે છે અને પડીકું ઝૂંટવી લે છે (ત). બાળક રુવે છે (થ). જુવાન પડીકું લઈ ખાતો ખાતો દોડવા માંડે છે (દ). રેતા બાળક પાસે બીજા લોક ભેગા થાય છે (ધ). હાંફતા અને ખાતા જતા જુવાનનો ક્ષોભઅપ (ના). બાળકને લોક છાતું રાખે છે.

તદ્દન આછકસી રીતે આ લખાયું છે પણ એમાં ઝાઝા અજાણ્યા શબ્દો અને વસ્તુઓ ન ભરી દેવાની કાળજી રખાઈ છે. અને એનો ઉદ્દેશ પણ કેવળ ઝાંખી કરાવવાનો જ છે.

આમ જે તૈયાર થાય તેને સીનાર્યો કહે. અનેચિત્રતંત્રની આ કુંચી.

x

x

x

ચિત્રતંત્રની બીજી બાબુ એટલે સંસ્કરણ Editing (એડિટિંગ) અને Montage (મોન્ટાજ)ના નામે ઓળખાતું બીજું અને ખૂબ સખળ અંગ.

સંસ્કરણ કેમ થાય છે એ વિષે આછકસો ખ્યાલ પહેલા અપાઈ ગયો છે. અહીં જરા વિસ્તારથી એનાં ફેટલાંક અંગોની ચર્ચા કરવાની છે.

સીનાર્યોની સૂચના મુજબ ચિત્રના જૂદા જૂદા ભાગોને ભેગાં કરવાનું અને એમાંથી સુરમ્ય સુરેખ પ્રતિતિદાયક વાર્તા ઉપજાવવાનું કામ સંસ્કરણનું છે. પુડોવકિન જેવા સમર્થ દિગ્દર્શકો તો સંસ્કરણને જ ચિત્રનું અતિ ઉપયોગી અને કિમ્મતી અંગ ગણે છે. અને એને Montage મોન્ટાજના નામે ઓળખાવે છે. આઈસેન્સ્ટાઈને (પ્રભાવશાળી રશિયન દિગ્દર્શક) મોન્ટાજની (આપણે પણ એ શબ્દ ચાલુ

રાખીએ) વ્યાખ્યા કરતાં જણાવ્યું છે કે જે વિભિન્ન વસ્તુઓને સાથેસાથ મૂકી એમાંથી તદ્દન સાહજિક રીતે અર્થ ઘટાવવાની રીત અને કલા એટલે મોન્ટાજ. આ મોન્ટાજ પ્રેક્ષકની હૃદયજંત્રી કેવી રીતે છેડી જાય છે એનો એક દાખલો પણ આપ્યો છે. સળીઆ પાછળ ખેંડેલો કેદી એના છૂટકારાની પ્રતિક્ષા કરતો હોય છે. અને એની મનભોમમાં કેટલાંક ચિત્ર ઉગે છે. ખળખળ વહેતી નદી, ઝાડે બાંધેલી ગાય, ઉમરે બેઠેલી માડી, માડીને પજવતું ભાળક : અને વળી પાછો સળીઆ પાછળ પૂરાએલો પામર કેદી. હૈયામાં ઉડો ધા કરી જાય અનુકંપા જન્માવી જાય એવી આ દૃશ્યાવલિ છે. પણ એ અસર થવાનું કારણ શું છે? છૂટું એક એક ચિત્ર કદાચ આપણે ધ્યાનથી પૂરું નજર તળે પણ કરત નહીં. પણ અહીં આટલા છૂટા ચિત્રો ભેગાં થતાં એક આખી વાર્તા અને છે. જે હૃદય પર અચૂક અસર કરી જાય છે. આ અસર આ રીતે આ ચિત્રોને ભેગાં જોવાથી થાય છે. અને એજ મોન્ટાજની-એડિટિંગની-સંસ્કરણની ખુબી છે. વિભિન્ન દૃશ્યોને ભેગાં કરી એમાંથી ધારી અસર નીપજાવવી એજ સંસ્કરણનું હાર્દ છે.

પણ આવા સુંદર અને કલાત્મક પ્રકારને પણ એક મહાભયથી બચવાનું છે. એ ભય જન્મે છે પ્રતિકવાદમાંથી, Symbolism થીજ વસ્તુ સ્થૂમજાવવાની વધુ પડતી ઘેલછામાંથી. અહીં આપણે આપણા ચિત્રોના જે દાખલા લઈએ. અંમર ન્યોતિમાં સૌદામિનીના (દુર્ગા ખોટે) મનોરથો જ્યાં નિષ્ફળ જતા જોતા ત્યાં તરતજ આપણે દરિયાના મોજાને જોસભેર ખડક સાથે અદ્ધળાતા અને કણકણમાં વેરાઈ જતા પણ જોઈએ છીએ. આપણને તરતજ ખ્યાલ આવે છે મોજાના નિષ્ફળ પ્રયત્નનો. અને આપણે સૌદામિનીની નિષ્ફળતા પ્રત્યે સહાનુભૂતિ દર્શાવવા તૈયાર થઈ જઈએ છીએ. આ મોન્ટાજનું સુંદર રૂપ છે. અને સુંદર રૂપ હોવા સાથે એ અસરકારક છે. પણ એક બીજો દાખલો લ્યો. જાયામાં લાઈના ઓપરેશનને

માટે પૈસા મેળવવા બહેન પોતાની અસ્મત વેચે છે. અને આપણે પડદા પર કોઈ મંદિરના શિખર પર, કળશ પર, મળખૂત હથોડો પડતો જોઈએ છીએ, અને શિખરના ચૂરેચૂરા થઈ જાય છે. કુલની બિજાત પર થઈને જતા કોઈ કાળપગલાં નીચે કુલો અગદાર્થ જાય છે. ઉપમા સાચે કવિત્વભરી છે. પણ લોક એને સહમજે છે? એક વધુ દાખલો લ્યો. બડીદીદીમાં માસ્તરજી જતા રહે છે, ત્યારે બહેનજી એમના સૂતા ગોરડામાં આવે છે. ગોરડો સૂમસૂમ છે, બધું હવું તેમજ છે છતાં એમાં આત્મા જણાતો નથી. બહેનજીની આંખો વિષાદે ઘેરી અને છે. અને કાંક અમંગળની કાળી કદપના આવું આવું કરતી મનક્ષિતિજે ડોકાય છે. પ્રેક્ષકોને બારણામાં ઊભેલો કૂતરો દેખાય છે. એની આંખમાં પણ વિશાદ છે. વાચાથી દૂર એવા અવ્યક્ત દુઃખની હમદર્દી એ આંખો બોલી બતાવે છે. પણ આટલી ભવ્ય કદપના હોવા છતાં પ્રેક્ષકો એને ન પંચાવી શકે તો?

એટલે જ એક નિયમ આપણને મળી જાય છે. સંસ્કરણ બુદ્ધિયુક્ત હોવું જોઈએ પણ અટપટું નહીં.

હવે આપણે સંસ્કરણની એક બીજી બાજુ જોઈએ. સંસ્કરણને કલાહેતુ હોવા સાથે એક આર્થિક હેતુ પણ છે અને તે ચિત્રની લંગાઈ બચાવવાનો. ચિત્રની વાર્તામાં નવલકથા જેમ અમુક જ ક્રિયાઓ ઉપર ભાર દેવાનો હોય છે. પણ જો એ આખીએ ક્રિયાને ચિત્રમાં ઉતારવામાં આવે તો એની લંગાઈ પૃથ્વીની આસપાસ ફેટલીએવાર વિંટાઈ વળે એટલી થઈ જાય. એટલે જ ચિત્ર એવી રીતે રજુ થવું જોઈએ કે જેથી આ નિર્ચયક વ્યય બચે અને ચિત્રને જરાય આંચ ન આવે. આ માર્ગ લેવાનું કામ સંસ્કરણનું છે અને એ એ માર્ગ જૂદી જૂદી રીતે લે છે. ખાસ કરીને ન્યાં કારણ કાર્યના કે નિશ્ચયકાર્યના ચિત્રો બતાવાય છે ત્યારે આ વસ્તુ ધ્યાન દેવા

લાયક. અને છે. એક દાખલો લઈએ. બ્લુ ગ્રિયર્ડસ એટથ વાઇફમાં ગારી કુપરે મુઝે ઉગાડી હોય છે. કલૌડેટ કોલબર્ટ કશી ટકોર કરે છે. ગારી ખુરશીમાં બેઠો બેઠો મૂછે વળ દેતો દેતો કાંક વિચાર કરે છે. ફૂદીને અદરના રૂમમાં જાય છે. અને તરતજ મૂછ વિના પાછો ફરે છે. બીજો દાખલો (આ પણ પરદેશી જ છે) કોઈ જુવાન પોતાની પ્રેયસીને હોટલમાં આવવાનું ઈન્જન આપે છે અને તરતજ એક ડિસોલ્વમાં આપણે નહાની ધ્યાક્ષીઓનો ક્રોએઅપ બ્લેઈએ છીએ અને આપણી ખાત્રી થઈ જાય છે કે એ ગોઠવણ પ્રમાણે મળ્યા. અહીં પણ ધ્યાનમાં રાખવાનો સિદ્ધાંત તો પ્રથમનો જ છે. સંસ્કરણ આંટીઘૂંટીવાળું ન હોવું જોઈએ.

સંસ્કરણમાં બીજી ધ્યાનમાં રાખવાની વસ્તુએ સાતત્ય છે. (Continuity) સાતત્યની જૂદી જૂદી બાબતો છે. સૌથી પહેલી શોટ સંબંધી: એક શોટમાં અમુક રીતે રાખેલું મ્હોં, એથી પછીના શોટમાં એવી જ રીતે રજુ થવું જોઈએ. દાખલા તરીકે રાજગ્યાઈ ટાવર આગળ બેભેલો માણસ આગળના શોટમાં બાંધે ધડિયાળ પર જોતો હોય અને બીજા એ જ દિશાથી લેવાએલા શોટમાં એ જમીન પર જોતો હોય એ અજુગતું લાગે છે. બીજા શોટમાં પણ એણે એનું મ્હોં એવી જ રીતે રાખવું જોઈએ. આને સાતત્ય કહે છે.

સાતત્યનો બીજો પ્રકાર વધારે ચીવટ માંગી લે છે કે કારણ કે ચિત્ર કાંઈ નાટક માફક સૂત્રધારની નાંદીથી શરુ કરીને અંત લગી એકધારે નથી ઉતરતું. સગવડ ખાતર અને બીજી ઘણી બાબતોને લીધે એક પછી એક આવતા દ્રશ્યોને પણ વચ્ચે વધારે વિલંબથી ઉતારવાના હોય છે. ઘણીવાર ફિલ્મનું સૌથી છેલ્લું દ્રશ્ય જ પહેલું ઉતરે છે. આથી આમાં જાળવવાના સાતત્ય માટે વધારે ઝીણવટથી ધ્યાન રાખવું પડે છે. પાત્રોની વેશભૂષા, એમનો મેક-અપ, સેટમાં વપરાતી ચીજો અને એમની સ્થિતિ એ સૌને જેમનાં તેમ જ

જાળવવાં પડે. નહીં તો એક જ દશ્યમાં કર્યા કારણ વિના ત્હમને સુલોચના એક વાર સફેદ સાડી અને કાળા બ્લાઉઝમાં અને ખીજી વાર કાળા બ્લાઉઝને સફેદ સાડીમાં દેખાય. એક પણ પહેલાં સીગારેટ પીતા મોતીલાલ તરત જ પાર્થિવ પીતા દેખાય. ત્હમારી નજર સ્થામે પડેલું ટેબલ અચાનક જ ત્યાંથી અલોપ થઇ મેટરલિંગના નાટક બ્લુઅર્ડના સજીવ ટેબલ જેમ બારણાની પાસે જઈને પડ્યું હોય. અને એક ખીજે દાખલો લ્યો. દુનિયા ન માનેની પેલી પ્રસિદ્ધ ઘડિયાલ. ઘડીમાં ત્હમે એને આરામ ખુરશીને માથે તો ઘડીમાં કપ્પાટની બાજુમાં જુઓ. આની ત્હમારા પર શી અસર થાય? વાર્તામાં કે ચિત્રમાં ત્હમને પછી થોડો પણ રસ રહે ખરો?

આ વસ્તુઓ સાચવવી અને યથારિચિતિ જાળવવી એ પણ સાતત્યનું જ કામ છે.

પણ કોઈ પૂછશે કે આતો ચિત્ર ઉતરતું હોય ત્યારે ધ્યાન રાખવાની વસ્તુઓ છે. એડિટિંગ વખતે એમનું શું કામ છે? વાત એમ છે કે આવા દોષો જે સેટ પર દેખાતા નથી તે એડિટિંગ વખતે પકડાય છે. અને તે વખતે જે ખીજી કોઈ રીતે સુધારો થઇ શકે તેમ ન હોય તો થોડા ક્લોઝ અપ લઇ આખો વર્ણાંક બદલી દેવામાં આવે છે. યા તો જે વાર્તામાં એમનું ખાસ મહત્વ ન હોય તો એ દશ્ય કાપી નાંખવામાં આવે છે.

અને હજુએ કોઈ જે ચિત્રતંત્ર સંસ્કરણ અને સાતત્યના મહત્વ વિષે સવાલ પૂછે તો એને સ્થાનું પેલી કંકપુતળીના પિતૃત્વની વાત પૂછવી જોઈએ.



અભિનય ઉપર દળદાર ગ્રંથ ગૂજરાતીમાં લખાયા છે એ ગૂજરાતનું સદ્ભાગ્ય છે કે નહીં તે કહેવું તો મૂશ્કેલ છે. કારણકે એણે અભિનયને કે નવા થતા અભિનેતાઓને કેવી રીતે માર્ગદર્શન કરાવ્યું છે તે જાણવું મૂશ્કેલ છે. પણ આપણે એ વાત જવા દઈએ. કોઈ ધોવામાં કાંઈ સાર નથી નીકળતો. આપણે અહીં ચિત્રજાતના અભિનયની વાત કહીએ. પણ એનો અર્થ એ નથી કે ચિત્ર-અભિનય અને તખ્તા-અભિનય અને બીજા અભિનયમાં મૂળગત ફેરફાર છે. સાચી વાત એ છે હાઈ તો દરેકનું એકજ છે. ખાલી જૂદા સાધનોને લીધે એના આવિષ્કારમાં, એના પ્રગટ સ્વરૂપમાં અંતર દેખાય.

અભિનયનું હાઈ છે સચ્ચાઈ અને સંયમ. પોતાને અપાએલ ભૂમિકાને વ્યક્ત કરવામાં સચ્ચાઈ અને કેવળ પોતાની જ ભૂમિકા એ પ્રસંગમાં નથી તેનું જ્ઞાન અને એને લીધે આવેલો જોઈતો સંયમ.

અભિનયના આ મૂળ ગુણોમાં બોલપટના માધ્યમે કેટલીક મૂશ્કેલીઓ ઊભી કરી છે તો ઘણી બધી સુવિધાઓ પણ કરી આપી છે. યાંત્રિક સગવડ, રજુઆતની આદરણીય સગવડ, કેમેરા અને મોન્ટાજની મદદ એ સહુનો ખ્યાલ આપણે જરા આગળ ઉપર કરીશું. અહીં અભિનયથી જોળખાતી વસ્તુનો જરા પરિચય મેળવી લઈએ.

અભિનય

અભિનય એટલે ઉચિત રંગપૂરવણી. વાતીકારે દોરેલી રેખામાં રંગ પૂરી એમાંથી સજીવ પાત્ર રજુ કરવાની કલા એ અભિનય. પહેલી નજરે જણાશે કે આ ક્ષેત્ર સંકુચિત છે. પણ એ પણ સાથે સાથે જાણી લેવું જોઈએ કે અભિનય એ પારંગતની કલા છે. ક્ષેત્ર નહાનું ને મર્યાદિત હોય કે વિશાળ હોય તે સાથે એને બહુ ઓછા લેવા દેવા છે. એને તો સોંપાએલી કામગીરીજ બજાવવાની હોય છે. અને એમાં એની સફળતા નિષ્ફળતાનો આધાર એ પોતાના અભિનયમાં કેટલી સચ્ચાઈ મૂકી શકે છે તેના ઉપર છે, ક્ષેત્રની સીમા મર્યાદા ઉપર નહીં.

આથી જો કોઈ એમ કહે કે અભિનય એ કેવળ વ્યક્તિગત કલા છે તો એક રીતે એ સાચું છે. અને એ નજરે તો કલા માત્ર વ્યક્તિગત કહી શકાય. પણ અભિનયને એક ખીજ બાજુ છે. એ બાજુનું એક પહેલુ છે પ્રેક્ષકો અને બીજું પહેલુ છે સહ-અભિનેતા. અભિનયની મહોટામાં મહોટી સચ્ચાઈ કેવળ પોતાના પાત્ર પૂરતી નથી. ત્યાંજ એ મર્યાદિત નથી થતી ત્યાંથી આગળ જઈએ ખીજા પાત્રો લગી પણ પહોંચે છે. ખીજા પાત્રોનું અભિનયસોપાન પરનું સ્થાન એણે જોવાનું, જાણવાનું અને જાળવવાનું છે. અહીં સામાજિક દરજ્જાની વાત નથી. પણ અભિનયના પ્રસંગમાં ભૂમિકાના મહત્વના દરજ્જાની વાત છે એ લક્ષમાં રાખવાની જરૂર છે.

પ્રસંગ કોઈ એક જ પાત્રના અભિનયથી નથી ભજવાતો. Monologue સ્વગતોક્તિમાં પણ એ ધ્યાન રાખવાની જરૂર છે કે ઉડે ઉડેથી પ્રેક્ષકગણ એ બીજું પાત્ર બને છે. પણ એ વાતને જવા દઈએ. જ્યાં ખીજા પાત્રો પણ કામ કરતા હોય તો દરેક અભિનેતાની ખીજા અભિનેતા તરફની, પ્રસંગ તરફની એક દ્રષ્ટિ હોય છે : વસ્તુને પ્રાધાન્ય આપવાની. પોતાને ગૌણ સ્થાન લેવું પડે તો લેવાની ખેત્રદિશી એજ અભિનયનું સુંદર લક્ષણ છે. અને એમાંજ એની સાચી સફળતા છે.

અભિનય વિષે આટલી સામાન્ય ચર્ચા કર્યા પછી આપણે ચિત્રમાંના અભિનયની વાત કરીએ.

દિગ્દર્શનની વાત કરતી વેળાએ આપણે દિગ્દર્શન અને અભિનયના સંબંધની વાત કરી હતી. આને લીધે ચિત્રમાં અભિનયનું ક્ષેત્ર મર્યાદિત બને છે એ સાચું પણ એથી એની કામગીરી વધારે સુસ્પષ્ટ પણ બને છે.

અને એ સાથે જ એના સહધર્મી તખ્તાના અભિનેતા કરતાં કેટલાક લાભ પણ છે. તખ્તા પર વાતાવરણ જમાવવા સારુ લગભગ એને એકલે હાથે કામ કરવું પડે છે. ચિત્રમાં એને આ કામ કરવું જ નથી પડતું. પેલી જાણીતી જાહેરખબર જેમ એ એનું મોં હસતું રાખે અને બાકીનું બધું બીજા લોક સંભાળી લે. પ્રકાશ છાયાની મિલાવટ એ વાતાવરણ જીભું કરે છે. પૃષ્ઠસંગીત એની જમાવટ કરે છે. સંસ્કરણ એમાં જન મૂકે છે. જૂદી જૂદી કેમેરા સ્થિતિ બાવોર્મિને જાગ્રત કરે છે અને જરાકે મોળી પડવા નથી દેતી.

પણ આ સાથે ફિલ્મી અભિનયને એક મોટામાં મોટું નડતર પણ છે. એમાં માધ્યમનો જ વાંક છે. નાટકમાં અભિનયમાં સાતત્ય સહજ હોય છે. એની ચડતર પણ સ્વાભાવિક બને છે. એમાં શરુઆત અને અંત પણ નૈસર્ગિક હોય છે. ચિત્રમાં આથી વિપરિત દશા નજરે પડે છે. એમાં સગવડ ખાતર આદિ અંત જેવો કશો મેળ જ નથી હોતો. અભિનયની ચડતર જેવી વસ્તુ નથી હોતી. એક પ્રસંગમાં જ એને એક મિનિટના કામ પછી પા અર્ધા કલાક લગી ફરજિયાત આરામ કરવાનો હોય છે. પ્રકાશની, કેમેરાની, માર્કિટની ગોઠવણુ એ વખત લઈ શકે છે. અને પરિણામે અભિનેતાને માનસિક શ્રમ વેઠવો જ પડે છે. Mood (વૃત્તિ) વેગ, તલસાટ એ બધાની જાળવણી એ લગભગ માનસિક વ્યાયામ બને છે.

આનો કાંઈક બદલો કેમેરા વાળી દે છે. અને પાછું ચિત્રમાં તો એક સુખ રહ્યું છે. એમાં વધુ પ્રયત્નને અવકાશ છે. નાટકમાં તો બોલાયું એ બોલાયું અને બજવાયું એ બજવાયું. ચિત્રમાં જે શોટથી સંતોષ મળે એજ શોટ પ્રેક્ષકો જોઈ શકે છે. ફરી પ્રયત્નનો આ લાભ થણીવાર માનસિક વ્યાયામને હળવો બનાવે છે.

સંયમની વાત કરતી વખતે એક બીજી વસ્તુ પણ ધ્યાનમાં રાખવાની છે. એ છે અભિનય કરતાં જાળવવાની મર્યાદાની Restraint ની. ઠેર ઠેર અભિનયમાં પેસી ગએલું નાટકીપણું, કેટલાક અંધાર્થ ગએલા હાવભાવ અને હલનચલન જોવા મળે છે. અભિનેતાઓ જાણે ઉછળકૂદ અને ખારાં ખાટાં મોં કંવામાં જ અભિનય છે એમ માનતા થયા છે. આ વસ્તુ ખૂબ ભયંકર છે અને એમાં સુધારો થવાની જરૂર છે. ખૂબ ઘેરા રંગ પૂરે કાંઈ ચિત્ર વધારે અસરકારક નથી બનતું. ઉલટું ઊંધી જ દિશામાં અસર કરવા માંડે છે અને મન એ ચિત્રથી પાછું પડે છે. એવીજ રીતે અભિનયમાં પણ. સાધારણ Normal સ્થિતિમાં જે હાવભાવ થતા હોય એની જગ્યાએ અતિશયોક્તિ ભર્યા હાવભાવ અભિનયને મારી નાંખે છે અને સાથે ભૂમિકાને પણ અન્યાય કરે છે. એ સાચું છે કે આ સંયમ કેવળ આંતર્યુખ કલાદષ્ટિમાંથી જન્મે છે. અને બીજું એ પણ જોવાનું છે મૂંઢે કે લૂમને જે Overacting જેવું અભિનયની અતિશયતા જેવું લાગતું હોય તે ત્રીજા કોષ્ટને ન પણ લાગે. પણ આ બાબતમાં પ્રેક્ષક કરતાં અભિનેતાએજ દષ્ટિ કેળવવી જોઈએ.

અભિનયના બે મહાન ગુણ સચ્ચાઈ અને સંયમ વિશે આપણે વિચાર કરી ગયા. હવે જરા આંતરિક તૈયારીઓ વિશે જોઈ લઈએ.

સહુથી પહેલાં જ અભિનય અવાજ ઉપર કાબુ માગી લે છે. અવાજમાં દર્દ ન મૂકી શકનાર અભિનેતા નહિ બની શકે. છવતના

બધાજ પ્રસંગોમાં માણસ એકજ વેગથી, 'એકજ' રીતે, એક-ધારે નથી ખેલતો. દાખલાની જરૂર હોય તો કરોડોની સંખ્યામાં આપી શકાય એમ છે. પણ એ તો સામાન્ય અનુભવ છે કે માણસની બોલવાની દબાઈમ, પોતાની માનસિક સ્થિતિ, વાત કરનારની સાથેના સંબંધ, સ્થળ, કાળ, સંજોગો વિગત એક હજારને એક વસ્તુપર આધાર રાખે છે. અભિનય આ વસ્તુની જાણ અને એના પરનો કાબુ માગી લે છે. પ્રસંગ પ્રમાણે એનો અવાજ પ્રવાહી બનવો જોઈએ.

અને એટલું પણ જાણી લેવું જરૂરી છે કે અવાજ પરનો આ કાબુ એ દેખાય છે એટલો સહજ અને સુલભ નથી. એની સાધના કપરી છે. આજના આપણા કેટલા અભિનેતા-અભિનેત્રીઓને અવાજ પર આ કાબુ છે? આંગણીને વેઢે ગણાય એટલાને પણ નથી એમ કહીએ તો તે અતિશયોક્તિ નથી, અલ્પોક્તિ છે. ધ્વનિ આલેખનની કરામતને લીધે આપણને પ્રથમ નજરે આ દોષ ધ્યાને ન આવે પણ એ નથી જ એમ ન કહી શકાય.

આવીજ બીજી તૈયારી એ ચહેરા પરના ભાવપ્રદર્શનનો કાબુ છે. અહીં નાટક અને ચિત્રનો અભિનયના વાહન તરીકેનો ફરક ખૂબ-સ્પષ્ટતાથી માલુમ પડે છે. નાટકમાં પાસેમાં પાસે જો પ્રેક્ષક છે તે ઓછામાં ઓછો પંદર ફુટ છેટે છે. પાત્રના મોં ઉપરના ભાવ નરીઆંખે પારખવાનું એને માટે અઘરું છે. ચિત્રમાં કેમેરા તદ્દમારા ચહેરાની કુમળામાં કુમળી રેખાને હજાર ગણા ભારપૂર્વક પ્રેક્ષકો રહામે રજુ કરે છે. વળી એટલું ઓછું હોય એમ કેમેરા પાસે કલોઝ અપ છે. અને કેમેરાની ચક્રોર આંખ કશુંજ નબળું ચલાવી લેવા તૈયાર નથી.

કાઈ પૂછશે કે આની તૈયારી શી રીતે થાય? અલગત કાંઈ.

અભિનયની નિશાળ ખોલવાનો ઝણકિયાનો હેતુ નથી, પણ સાચે જો કાઈને પ્રયત્ન જ કરવો હોય તો સડક એ એની મહાનમાં મહાન શાળા છે અને દર્પણ એ મહાનમાં મહાન પરીક્ષક છે.

આ તૈયારી વખતે ખૂબ ધ્યાનમાં રાખવાની વાત એ લાક્ષણિકતાને નામે કેટલાક Set mannerisms બંધીઆર લદાવના ભોગ ન થઈ પડવાની છે. રાગની ભૂમિકાના હાવભાવ ત્હમને હરિજનની ભૂમિકામાં ઉપયોગી નહીં થઈ પડે. સાચી વાત એમ છે કે દરેક પાત્રને પોતાના જ સાહજિક નૈસર્ગિક હાવભાવ હોય છે. અભિનેતા તો માત્ર વાહન છે. પોતાની જ લાક્ષણિકતાઓ પાત્ર પર લદવામાં કદાચ અભિનેતાનો અંગત વિજય હશે પણ ભૂમિકાનો પરાજય છે. એક બે દાખલા લઈએ. ન્યોર્ન આર્લિસ સાચે જ મહાન કલાકાર છે. પણ ડિઝરાએલી હોય કે વેલ્ટર હોય, કાર્ડિનલ રિશલ્યુ હોય કે ડોક્ટર સીન હોય પણ એ આર્લિસ જ રહે છે. આ એની મર્યાદા છે. કલાકાર પોતાની લદાવની બહાર નથી જઈ શકતો. આ કલાકારનો અંગત વિજય છે, પણ ભૂમિકાની ચોખ્ખી હાર છે. એથી વિપક્ષે પોલ મુનિ અને ચાર્લ્સ બોયરને લ્યો. સમાજ રચના સ્થામે બગાવત કરતો કેદી હોય કે આખા દેશ સ્થામે સાહસપૂર્વક ઉભતો ઝોલા હોય, મિનીટિ એકની સરેરાશ ખૂન કરતો સ્કારફેઈસ હોય કે વિજ્ઞાનની સાધનામાં ગળાખૂડ દૂબેલો પાશ્વર હોય—સહુની વિશિષ્ટતાઓ અને લક્ષણોનું મુનિ વાહન બને છે. પણ ઝોલા બહાર આવે છે: મુનિ નહીં. ચાર્લ્સ બોયરના કુવળ બે જ ચિત્રો લઈએ: ગાર્ડન ઓફ અલ્લાહ અને મેરી વાલેન્કા. એકમાં એ ભાગેકુ પાદરી છે ખીજમાં નેપોલિયન. પણ એકની ગંધ સરખી ખીજમાં નહીં મળે.

આ છે અભિનેતાનું લક્ષણ. આનો એક ખીલ રીતે વિચાર કરવાની ઘણી જરૂર છે. આજે કેરેક્ટર અભિનય એટલે તાદાત્મ્ય એમ કહેવાય છે. શબ્દરમતમાં અભિનેતા પાત્રની ચામડી નીચે અક્ષેપ

ધર્મ ગયો એમ પણ કહેવાય છે. પણ આ કેવળ અર્ધ સત્ય છે. અભિનેતા પોતે ભૂમિકામાં રત થાય એ ઇચ્છવાનું વસ્તુ છે પણ પોતાની જાત ભૂલે એને નહીં પાલવે. પોતે કેવળ વાહન છે એજ ખ્યાલ એને રાખવો જોઈએ, એ સાચું. પણ સાચા અભિનેતાએ તો પોતાના અભિનય પર કડક પરીક્ષક તરીકે એસવાનું છે. પોતાને સોંપાએલ કામગીરીની દેખભાલ ખૂબ ચીવટથી એને જ કરવાની છે. તાદાત્મ્યનો આટલો જ અર્થ છે એથી વિશેષ નહીં.

x

x

x

ચિત્રમાં અભિનયનો વિચાર કરીએ છીએ. ત્યારે મૂળથીજ ચિત્રઉદ્યોગમાં પેકેજા એક અનિષ્ટનો પણ વિચાર કરી લેવો જોઈએ. આ પ્રથા Star System તારકપ્રધાને નામે ઓળખાય છે. પર-દેશના અનુકરણ, અનુસરણ જેમ અહીં પણ એ પ્રથા ચાલી રહી છે. અભિનેતામાં પણ જાણે વર્ગ પાડવામાં આવ્યા હોય એમ ચિત્રની રજુઆત થાય છે. જાહેરાતમાં પણ એમનું નામ પહેલું મૂકવામાં આવે છે અને પછી બીજા અભિનેતા અભિનેત્રીના નામ આવે છે. આ પછીથી આવનારોને Featured Players (સહકારી પાત્રો?) કે Character Actors (લાક્ષણિક અભિનેતાઓ?) ના નામે ઓળખાવવામાં આવે છે. ચિત્રનો આખો ઝૂકાવ તારક-તારિકા ઉપર જ કરવામાં આવે છે. ખૂબ સંબંધજ સાથે એમની રજુઆત થાય છે. એમને લોક સમક્ષ અમુક રીતે મૂકવામાં આવે છે. લોકને એમનામાં જેમ બને તેમ વધારે અને વધારે રસ લેતા કરવામાં આવે છે.

એ દેખીતું છે કે આ કાંઈ અભિનયના હિતમાં નથી થતું. આ થાય છે એક વ્યાપારી નજરથી અને એમાં લોકમાનસની સાચી પકડ છે એ નકારી નહીં શકાય. લોકને જોઈએ છે અર્ધા દેવદેવીઓ,

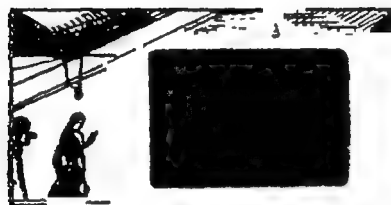
સાંદર્યમૂર્તિઓ, આંદર્શો. ચિત્રનિર્માતાઓ આ પૂરાં પાડે છે અને કમાય છે. અને જો સ્ત્રીઓ દેવીકદાણીએ સાડી કેમ પહેરી હતી એના ઉપરથી જ પોતાનો પહેરવેશ નક્કી કરવાની હોય કે પુરુષો સામ્રાજ્યના કપડાં પરથી જ પોતાના કપડાંની પસંદગી કરવાના હોય તો ચિત્રનિર્માતાઓએ શા સારું વચ્ચે પડવું જોઈએ ?

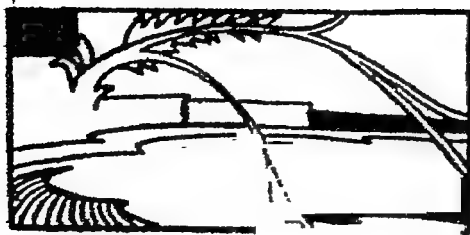
પણ આ તારકપ્રથા અભિનયની દૂશ્મન છે. કેવળ નવા ચહેરા ખાતર, કેટલીક ક્ષણિકતાઓ ખાતર આજે અભિનયનું ખૂન થતું નજરે ચઢે છે. પાત્રદાનમાં નરી નડોરતા તરવડે છે. સાચી શક્તિને અન્માય થાય છે. અને એથી પણ વધારે ભયંકર વાત તો એ છે કે એથી બોલપટનું ચાલુ કલારવરૂપ બદલાય છે. ચિત્ર શોકમુખી થવાને બદલે કેવળ પાત્રમુખી બને છે. વિશાળતાને રથાને એમાં સંકુચિતતા ફેળવાય છે. વસ્તુ પરથી શોકનું ધ્યાન એક ભૂમિકા પર અને ત્યાંથી સીધું કથા અવરોધ વિના પાત્ર પર ફરે છે.

પંડિતો આના દારણ નરીકે સમાજરચનાને અને માનસવૃત્તિને હોય દે છે. પણ આનો ઉકેલ નહીં આવે તો આખો ઉદ્યોગ ભયમાં આવી પડવાનો. શોકને પાડેલી એ આદત જેમ ઉદ્યોગની અન્નદાતા થઈ છે એમ જ સર્વભક્ષી પણ બની શકે. નવી શક્તિને આણુ-ગણુવાનો ધ્વનિ આમાં નથી. પણ એક વ્યક્તિ પરજ કેન્દ્રિત થતા ધ્યાનની દિશા અને દષ્ટિ બદલાવાની જરૂર છેજ. થોડાને ઈન્સાફ ખાતર નહિ પણ આખા ઉદ્યોગના હિત ખાતર આ પદ્ધતિ વહેલામાં વહેલી તકે આવવો જોઈએ.

સોવિયેટમાં આ અખતરો ખૂબ સફળ નીવડ્યો છે. તદ્દન મોંઘી પરથી ત્યાં પાત્રોને ઉઠાવ આપવામાં આવે છે. ત્યાં ભૂમિકાને સારુ પાત્રની યોગ્યતાનો વિચાર થાય છે. પાત્રને સારુ ભૂમિકાનો ઉપયોગ કરવામાં નથી આવતો.

આપણે ત્યાં આ રીતે કોઈવાર પણ વિચાર થશે ખરો ?





બોલપટના વિવિધ અંગોની ચર્ચા કરતાં બાકી રહેલા કેટલાક અંગો વિશે ટૂંકમાં વિવેચન કરી લઈએ.

બોલપટના વધતા જતા વિસ્તારમાં એક વસ્તુ વધારે અને વધારે ભારપૂર્વક બહાર આવતી જાય છે. એ એ છે કે અમુક જાતના દેખાવ સિવાય બાકીના બધા જ દેખાવોને સ્ટુડિયોમાં જ ઉભા કરવા જોઈએ. પ્રકાશની હરકત, અવાજમાં આવતો અંતરાય, બહાર જઈ ચિત્ર ઉતારવામાં પડતી હાડમારી, પૈસાનું ખર્ચ : આ સૌ દષ્ટિથી સ્ટુડિયોમાં જ દેખાવો ઉભા કરવા એ પૈસાની અને શાર્લક્ષમતાની બંનેની નજરે વધારે લાભદાયી નીવડે છે. આ સાથે આજ ન બોલપટમાં દર્યાવલિનું મહત્વ ખીણ રીતે પણ વધ્યું છે.

ઐતિહાસિક કે પૌરાણિક ચિત્રો માટે તો સ્ટુડિયોમાં જ કામ કરવું પડે છે. અને એ ઉપરાંત આજના ચિત્રોમાં વધતું જતું દ્રશ્ય વૈવિધ્ય પણ ધ્યાનમાં રાખવાનું છે. સ્થળ અને કાળ વિશે આજનું ચિત્ર વધારે ચીવટ રાખતું બન્યું છે. અને એટલે પટદર્શનનો સવાલ પહેલાં જોડલો સામાન્ય નથી રહ્યો.

સેટ બનાવતાં પહેલાં એના નકશા તૈયાર કરવા જોઈએ. સ્ટુડિયોના કલાદિગ્દર્શક પાસે વાર્તા રજુ કરવામાં આવે, એમાં આવતાં દ્રશ્યો

==**દર્યાવલિ : વેશભૂષા : રૂપપલટો**

વિષે એમાં મૂકવાના બીઝનેસ વિષે (સરસામાન અને વાર્તાને ઉપયોગી વસ્તુઓ) સૂચના અપાય એટલે દિગ્દર્શક એના વિષેની બીજી માહિતી એકઠી કરી નકશા બનાવવા માંડે. માનો કે ગૂંજરાતનો નાથ ઉતારવાનું નક્કી કર્યું હોય તો પહેલાં તો એ સમયના ગૂંજરાતના સ્થાપત્યનો બારીકાઈથી અભ્યાસ કરવો જોઈએ. એના અવશેષોને બરાબર નિહાળવા જોઈએ. એ સમયની વેશભૂષા, એમના અલંકારો એમની ઢબજબ રહેણીકરણી એ સર્વને બારીકાઈથી અવલોકવાં જોઈએ. એના ઉપરથી કલાદિગ્દર્શક નકશા તૈયાર કરે. આ વખતે કેમેરા સ્થિતિ અને માઈકનો સ્થિતિ પણ ધ્યાનમાં રાખવાં જોઈએ. આ નકશા પછી મિશ્ત્રીને સોંપાય અને એ નકશા મુજબ સેટ ઉભો કરી આપે. શિલ્પનું કામ હોય એનાં ફર્મા બનાવી મોલ્ડિંગ ખાતાને સોંપાય અને એ ખાતું કાગળની પસ્તીમાંથી, લુગડાનાં કુચામાંથી કે કાંકવાર પ્લાસ્ટર ઓફ પેરીસથી મૂર્તિઓ સુશોભન વગેરે બનાવે. આમને યોગ્ય જગ્યાએ મૂકવામાં આવે. આધુનિક દૃશ્ય હોય તો દૃશ્યને અનુરૂપ રાત્રરચીલું અંદર ગોઠવવામાં આવે. આટલું થાય એટલે દૃશ્ય તૈયાર થયું ગણાય.

ઐતિહાસિક ચિત્રો માટે તો હીક પણ સામાજિક ચિત્રો માટે હાલના ચિત્રનિર્માતાઓનો ખ્યાલ કાંક વિચિત્ર જણાય છે. થોડાક અપવાદ સિવાય અહીં પાત્રની સ્થિતિ અને એના 'સેટ' વચ્ચે ખૂબ અંતર રહે છે. અને એવી જ રીતે આધુનિકતાના વધુ પડતા શોખમાં કે પછી નજરે ચડ્યું અને હાથે આવ્યું બધુંજ કેમેરા આગળ ધરી દેવાની ધગશમાં grandly ભરત્યક્ક સેટ પણ આપણને જોવા મળે છે. સાદા સીધા ઘરખંડને બદલે આપણને દિવાલે 'અમેરિકન' છાપ (સ્ટેન્સીલ) છાપેલા ફ્લેટ મળે છે. અને હાથપગ ભેગા રાખી શકે એવા સજ્જનના મકાનને બદલે આપણને મહેલ મળે છે. આ સ્થિતિનો અંત આવવાની જરૂર છે. વાર્તાની વાસ્તવિકતા ઉપર આ

આણધાર્યો અને સખત આઘાત કરવાની કશી જરૂર નથી. વાર્તાની અસર ઉપજવવામાં સેટનો પણ મોટો હિસ્સો છે એ બૂલવું ન જોઈએ.

અને એજ વસ્તુ વેશભૂષા માટે ધ્યાનમાં રાખવાની છે. આજે હિંદી ચિત્રઉદ્યોગમાં સૌથી વિશેષ અરાજકતા વેશભૂષામાં ચાલે છે. ગૂજરાતી નાટકના એક જમાનામાં અર્જુન અને રામ પણ રોમન ટોગો અને યુરોપના મધ્યકાળનાં ડબ્બેટસ પહેરતા. આનાં અવશેષો હજુએ વાગ્મવાળાના પોષાકમાં દેખાય છે. ચિત્રો આ કરનાંય એક ડગલું આગળ ગયાં છે. સ્થળકાળની એમને સીમાઓ જ નથી. ખંધું નિર્બંધ ચાલે છે. આ સૌ ખૂબ ખતરનાક છે. સમાજની જુડી રજુઆતનો આરોપ ચિત્રઉદ્યોગ પોતાને માથે લઇ રહ્યો છે. સાગરનાં ચિત્ર જોઈ જો કોઈ એમ કહે કે હિંદમાં કોઈ ધોતીઉં જ નથી પહેરતું તો ?

વેશભૂષામાં થ ખીજ અંગોની જેમ જ સચ્ચાઈ હોવી જોઈએ.

એક બાકી રહેલું અને હિંદી ચિત્રોમાં લગભગ ઉવેખાએલું અંગ એ રૂપપલટો છે. વિદેશમાં રૂપપલટાના અદ્ભુત ચમત્કારો વિદેશી ચિત્રોમાં જોઈએ છીએ અને સાથોસાથ આપણાં ચિત્રો પર નજર નાંખીએ છીએ તો લગભગ અનુલવવી પડે તેમ છે.

એક સામાન્ય ગેરસમજૂતી એમ જણાય છે કે કોઈ જેને સાચી રીતે Character make-up અથવા ખાસ રૂપપલટો કહેવો જોઈએ તેને જ મેક-અપ કહે છે. એ જાણવું જરૂરી છે કે કેમેરાને સહાય કરવા સાદા મેક-અપની જરૂર જણાય છે. હોલીવુડમાં આજે કશા જ સામાન્ય મેક-અપ વિના ચિત્ર ઉતારવાની રીત પ્રચલિત થતી જાય છે. પણ અહીંના અંગ્રેજોમાં એ કદાચ અહીં નહીં આવે- નજદીકના ભવિષ્યમાં તો નહીં જ. અમુક પાત્રને જ્યારે ખાસ

અરદાસ્તની જરૂર પડે છે ત્યારે જ heavy make-up અસામાન્ય મેક-અપનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. પણ આ મારેના અહીં ઉપલબ્ધ સાધનો ખૂબ ઓછા છે. માણસની ચામડીમાં જ ભળી જાય એવો મેક-અપ આજ હિંદમાં આપણને જોવા નથી મળતો. અને એકાદેક વારની 'એ' ક્લાસની જેલને જેમ આજે દેશભક્તિ ગણાવવામાં આવે છે એમ સ્પીરીટ ગમથી ચોંટાડેલા મુછના લપેડા અને પેન્સીલના કાળા દીલાને મેક-અપ કહેવામાં આવે છે.

બોલપટના ખીન્ન અંગોના પ્રમાણમાં આ અંગ હજુ અહીં જોઈ એ . એટલું નથી વિકસ્યું.



ચિત્ર તું ભવિષ્ય

અને

ભવિષ્ય તું ચિત્ર

“ખૂબ ત્વરાથી અસર કરવાની અપેક્ષા ચિત્રો પાસેથી
 રાખવામાં આવે છે—અને સામાન્ય રીતે એ પાર પડે
 છે. પ્રેક્ષકના મન પર એની અસર માદક હોય છે : ઉત્તેજક કે પ્રેરણા-
 દાયી નહીં. નિર્માતાને આખોએ વખત હલકી રસવૃત્તિ સ્થામે બાથ
 ભીડવાની હોય છે. અને નિરંતર એને લય રહ્યા કરે છે કે રખેને
 ‘ગંભીર’ કે બુદ્ધિયુક્તની છાપવાળું કશું ટિકીટબાર! પરંતુ મેલી
 નજર ન નાખે.”

‘જ્યુ સસ’ ના સીનાર્યોની પ્રસ્તાવનામાંથી.

x

“તમારે સારું ચિત્ર જોઈએ છે? તો પહેલાં સારા પ્રેક્ષકો,
 પૂરા પાડો.”

ડી. જી. મિક્લિથ.

x

“એક વસ્તુ નક્કી છે કે આપણે સંસ્કૃતિના જૂઠા જૂઠા
 આવિષ્કારોને સામાન્ય માપના બનાવીએ છીએ અને તે પણ ખૂબ
 ઝીણવટથી. અને એટલે જ બીક છે કે કલાના ક્ષેત્રમાં આ પ્રમાણ
 ખાસ ઉંચું નહીં જળવડે.”

રુડોલ્ફ અર્નહીમ.

ચિત્રનિર્માતાની નજરે

“ભાવખનું ચિત્ર કેવું થશે? સાચું પૂછો તો એ વાતમાં મ્હને રસ ઓછો છે. ચિત્રનું રુપ પલટાઈ પલટાઈને કેવું થશે એ જાણવાની જાણ મ્હને કદી થઈ નથી. પણ હા તમારો પેલો બીજો સવાલ છે એમાં મ્હને જરૂર રસ છે. અને તમારાથી મ્હારે જાનું પણ શું રાખવાનું છે? એનું કારણ પણ ત્હમે જાણો છો. ચિત્રના ભવિષ્યનો વિચાર તો અમારે કરવોજ જોઈએને! ધંધો લઈને બેઠા છીએ. અસ્થાની પાઘડી મસ્થાને માથે ને મસ્થા ઉઘાડે માથે એવો વેપકો ક્યાં લગી ચાલે? હા, કોઈનું કામ કરી છૂટીએ એ ફીક -. પણ ત્હમે તો બધું જાણો છો.

જાણે વાત એમ છે કે ચિત્રનું ભવિષ્ય અમતો મ્હને ઉજળું લાગે છે. ધંધા તરીકે એ કાંઈ ખોટનો ધંધો નથી જ. અને ખીજા ત્રણ ધંધા કરતાં લાભનો ધંધો છે. લોકની રુચિ અમે જાણીએ છીએ. અને એમને જોઈએ એ અમે આપીએ છીએ. જાંઘીના ઢસરખોળથી થાકેલા મનને આરામ જોઈએ. આખો દિવસ માથાકૂટ કરી કંટાળેલા મગજને વિચાર કરવાની દુગંધામાં પડવાનું પસંદ નથી. જીવનની કડવાશ અને કટ્ટપતાથી ત્રાસી ગએલા જીવને નવાં મોં અને દુઃખ ભૂલવાનું સાધન જોઈએ છે. સ્ત્રીઓને નવી દેશનો જોઈએ છે. જુવાનોને સુંદરતા દેખવી છે. અમ્યાઓને કશોક આદર્શ જોઈએ છે. ભણીભણીને ફેતરું થએલા આપણા વિદ્વાનોને દહાડે દિ સ્વપ્નાં જોવાં છે. કોકને ચાર આનામાં દુનિયા જોવી છે. વળી કોકને જાંઘીની ઉણપને પૂરી કરવા કાંક જોઈએ છે. આ બધાની અમને જાણ છે. ધંધો કરીએ છીએ તે ખજાર પડે છે. બાકી અમે આમને આમ લોક માગે એ દેતા રહીશું તો અમારો ધંધો તો સોનાનો છે અને રહેવાનો છે. હા થોડાક લોક કડખટ કરે છે. પણ એમને કોણ પૂછે છે!

અને હાં, હવે તો દારુબંધી થઈ છે પછી શું વાંધો છે?”

દિગ્દર્શકની નજરે

“હા, ભવિષ્યના ચિત્રની મૂળ રૂપરેખા છે. ૧૫૬૬ સુધી કારણકે હું ભવિષ્યની કદરવાનીમાં શ્રદ્ધા ધરાવું છું. કદાચ તમને આજ સાથે આવતી કાલનો મુકાબલો નહીં ગમે પણ એ અનિવાર્ય છે.

ત્યારે આજની દશા જુઓ. આજે દિગ્દર્શકની દશા ધોખીના બળદ જેવી છે. એ નથી પોતાને સંતોષી શકતો કે નથી પ્રેક્ષકોને સંતોષી શકતો. કારણકે એ બંને વચ્ચે ચિત્રનિર્માતા અને એની ધનની થેલીઓ પડી છે. જડ મર્યાદાઓ એના ઉપર લદાય છે. એની કલ્પનાની પાંખો કાપી નાંખવામાં આવે છે. એની કામગીરીને તરંગી કહી હીણી મનાવવામાં આવે છે. અને પરિણામે એને પોતાને તો અસંતોષ રહે છે જ પણ પ્રેક્ષકોની એ સારીમાઠી વાતો એને સાંભળવી પડે છે.

આટલું ઓછું હોય એમ પાછા પેલા તાંગલા અને પેલો વાર્તાકાર અમારે માથે ભાંગે. વાર્તાકાર એમજ રહમજે કે એ લખે એ બધું ઉત્કૃષ્ટ નાટ્યતાવવાળું જ હોય. તારલા એમ રહમજે કે ઓછામાં ઓછા એ ત્રણ હજાર પુટ ફિલ્મ તો એમના સમીપ ચિત્રથી જ ભરાવી જોઈએ. એમનાં ‘કેન’ની લાગણી ન દુખાય એટલું જ જોવા સિવાય એમને દશી નથી પડી હોતી. પણ અમારે તો સમગ્ર ચિત્રને જોવાનું હોય છે.

આજની આ દશામાંથી ભવિષ્ય અમને ઉગારશે. પ્રેક્ષકો હવે દિગ્દર્શકની કિમ્મત રહમજતા ચચા છે. દિગ્દર્શક એ ખરો દૃષ્ટા છે અને સૃષ્ટા પણ છે એ વસ્તુ જેમ વહેલી સ્વીકારાશે એમજ ચિત્રનું ભવિષ્ય અને ભવિષ્યનું ચિત્ર ઉજળું બનશે. જાણી તો આજે નાટકની જે દશા છે તે દશા ચિત્ર ભોગવશે. મૂળે ખાતરી છે કે ભવિષ્ય માટેની મહારી શ્રદ્ધા ખરી પડશે.”

વાર્તાકારની નજરે

“ભવિષ્યનું ચિત્ર કેવું થશે એની મ્હેં કદીપણ કલ્પના કરી નથી. ખરું પૂછો તો મ્હારી એ હિમ્મત નથી. હું તો માત્ર એક વાત જાણું છું. દિગ્દર્શક અને ચિત્રનિર્માતા રાહ રાહ થઈ જાય એવી વાર્તાઓ પર જ હું હાથ અજમાવું છું. રોજ રોજ એમની વૃત્તિ જોવી, એમની પસંદગી જોવી, એમની રમ પારખવી અને એને સંતોષવી. એમની સાથે વિદેશી ચિત્રો જોવા અને એ કહે તે ભાગ વાર્તામાં ડોકી બેસાડવો. લોકને ગમશે કે નહીં એટલું જ જોવાનું. અને આપણા લોકને તો જાણોજ છે ને ? એમને વાર્તામાં બધા રસ જોઈએ. સારા ગીતો જોઈએ. ચાલુ બનાવો પર એમને ગમતો વળ જોઈએ. જેમાં કશોજ ભોગ આપવો ન પડે એવો દેશબક્તિનો મહિમા એમને જોઈએ. પણ જવા દો એ વાત. એમને શું ગમે છે એ મ્હારે કદી શું કામ બતાવવું ? એનાં કરતાં તો એક વાર્તા જ ન લખવી ?

પણ ત્હમે પૂછો છો ત્યારે જવાબ દઉં છું. ચિત્રનું ભવિષ્ય આમને આમ તો ઉજળું નથી. ત્હમે નહીં જાણતા હો આ દિગ્દર્શકો અને ચિત્રનિર્માતાઓ કઈ રીતે વાર્તાનું ખૂન કરે છે તે. એમના પ્રિય પાત્રોને આગળ લાવવા ત્હમારી વાર્તા મચડી નાંખે. એમને ન સમજાય એવા પ્રસંગો પર તો મ્હોટી ચોકડી. રસ નિષ્પત્તિમાં તો સમજે જ નહીં. ગીતાને બદલે ઘેટાં કરનારની જમાત છે. પણ શું કરીએ. પેટ પડ્યું છે તે કરાવે એ વેડ કરીએ છીએ. અને આમ ચાલુ રહે તો ચિત્રનું ભવિષ્ય ઉજળું નથી.

હા. જો એક રસ્તો થાય તો કાંક આશા બેસે. વાર્તાકારને માથે મૂકેલા પેલા અંકુશ લઈ બેવાય અને એને વધારે છૂટ આપવામાં આવે, એની વાર્તાને વધારે વફાદાર થવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવે તો ભવિષ્ય કાંક સુધરે.

પણ જવા દો. થીનો ત્રાડવો માથે મૂકના શા હાત્ર થયા હતા તે તો ત્હમે જાણતા જ હશો.”

કલાકારની નજરે

“આ સવાલ શા સારુ મ્હને પૂછ્યો હશે? કાંઈ કલા વિષે પૂછ્યું હોત તો કાંક પણ જવાબ દઈ શકત. આ તો જે ચીજને કશુંય કલામૂલ્ય નથી એનું ભવિષ્ય મ્હને પૂછો છો. સાચી રીતે એ સવાલ ત્હમારે પેલા ચિત્રને ચલણી નાણું પાડવાની ટંકશાળ સહમજતા હોય એમને પૂછવાનો છે. સારા માધ્યમને પોતાના શોખ પૂરા કરવાનું સાધન સહમજ્યા હોય એ પૈસાદારોને પૂછવાનો છે.

એક વસ્તુ ધ્યાનમાં રાખવાની છે જ. કલાતત્ત્વને જ ભવિષ્ય હોઈ શકે. આડંબરી શૂન્યતાને ભવિષ્ય નથી. ન હોઈ શકે. અજ્ઞાન અને અર્ધશિક્ષિત લોકસમુદાય પર એ થોડો વખત મદદ જરૂર કરી શકે. પણ એ ક્ષણજીવી છે. નવીનતાનો એમ એસરી ગયો એટલે પતી ગયું. પણ જે એમાં કલાતત્ત્વ હશે તો એ ચિરંજીવી રહેશે કારણકે કલાતત્ત્વ સનાતન છે.

હા પેલા ધનપતિઓ અમને પૂછે છે : આ કલાતત્ત્વ શું છે ? અરે ભલા ભાઈ સુરદાસ આગળ સુંદરતાના શા વખાણ કરવા ?

પણ હા એક વાત છે. ચિત્રને ભવિષ્ય નથી એમ નહીં કહેવાય કારણકે શૂન્યતાની ઉપાસના પણ ખૂબ વહેલી દુનિયા પરથી રુખસદ લે એમ જણાતું નથી.”

વૈજ્ઞાનિકની નજરે

“આ સવાલનો જવાબ આપવો એ લગભગ કલ્પનાવિહાર છે. તેજ, વિજળી, ધ્વનિ, એ બધા ક્ષેત્રમાં શી શી શોધ થશે એ આ ઘડીએ કેમ કહી શકાય? એટલે ખૂબ દૂરના ભવિષ્યની વાત ન કરવી એ વધારે સારું. પણ નજીકના ભવિષ્યની થોડી ઘણી ઝાંખી કરી શકાય.

ભવિષ્યના ચિત્ર પર ઓછામાં ઓછો એ દિશાએથી તો હુમલો થશે. એક તો ટેલીવિઝન અને બીજું ચિત્રમાં ઘનતા Third-dimensional. આ સાથે જ કદાચ રંગનો સવાલ પણ ભળી જાય, અને એમ થાય તો ચિત્રનું આજે છે એ કરતાં તદ્દન જૂદું સ્વરૂપ આપણને મળે. એનાં કલાસ્વરૂપ વિષે બોલવાનો મ્હારો અધિકાર નથી પણ વિજ્ઞાનનો એ અગ્રગણ્ય વિજય હશે એમાં શંકા નથી.

અને જો એ સાથે જ કોઈ શોધથી ત્હમારા ઘરના ખૂણામાં બેઠા બેઠા જ ત્હમે આવું ‘ચિત્ર’ (ચિત્ર કહેતાં પણ બીક લાગે એવું છે કારણકે એ શબ્દ હવે અવૈજ્ઞાનિક અને પ્રાકૃત બનશે) જોતા થાવ તો ?

હા કદાચ આજે જે રૂપે છે એ રૂપે ચિત્રને ભવિષ્ય નહીં હોય પણ ભવિષ્યનું ચિત્ર ઉપર કશું તેવું મળે તો ?”

અભિનેતાની નજરે

“તહમારો સવાલ મહારા જેવાને જવાબ દેવા માટે અઘરો છે. ચિત્રને હું કેવળ અભિનયના માધ્યમ તરીકે ઓળખું છું. કાળે કાળે એ માધ્યમ બદલાતું રહે છે. તે સમયના સંજોગો પરથીજ અભિનયનું માધ્યમ ઘડાય. પણ અભિનયનો આત્મા તો એનો એજ છે. માનવીનો અનુભવ શરુ થયો ત્યારથી આજલગી એનું હાર્દ પલટાયું નથી, અને પલટાશે પણ નહીં. અને એ શા માટે પલટાય? માનવીની સૂક્ષ્મતર લાગણીઓ નથી પલટાતી. એનાં એજ ઉરરપંદનો, એનો એજ સંઘર્ષ. બધું એમનું એમ જ છે.

પણ હા તહમારા સવાલને એક બીજી બાજુ જરુર છે. અને મહત્ત્વ એમાં રસ છે. એમ હું કહું તોય કાંઈ ‘અભિનય’ નથી કરતો. તહમે જ્યારે ભવિષ્યના ચિત્ર વિષે પૂછો છો ત્યારે મહારે આ કહેવું પડે છે. તહમારો સવાલ તો બહુ સાર્યક છે. દોષપણુ વસ્તુ ભવિષ્યમાં કેવી ઘડાશે એટલું જણાય તોજ એનું ભવિષ્ય કેવું હશે એ કહી શકાય. અહીં તો હું મહારા પૂરતો જ જવાબ આપું.

ભવિષ્યના ચિત્રે એક મહાન સત્યનો સ્વીકાર કરવોજ પડશે. કલા મહાન છે : કલાકાર તો વાહન છે. અને એટલેજ કલાને છેહ દેતી વ્યક્તિપૂજનો સર્વથા ત્યાગ કરવો પડશે. અભિનય નાકના વળાંકમાં કે જડબાની સુદૃઢ રેખામાં જ નથી વસતો. કહેવાની મતલબ એ નથી કે સુંદરતા અને અભિનય સાથેસાથ જઈજ ન શકે. પણ એટલું તો ખરું કે આજે તો ચિત્રમાં સુંદરતાનો અને અભિનયનો ગળગાહ ચાલતો જણાય છે અને એમાં સુંદરતાજ જીતે છે.

ભવિષ્યનું ચિત્ર પણ જો આજ રીતે ચાલુ રાખવાનું હોય તો કહી દેવું જોઈએ કે ચિત્રને ભવિષ્ય નથી.”

વિવેચકની નજરે

“સૌથી પહેલી વાત કહી દઉં. આ કહું છું એ કેવળ મ્હારો અંગત અભિપ્રાય છે. મ્હારા અખમારનું નામ એની સાથે જરાકે ન સડોવતા. અખમારની કટારોમાં મ્હારા નામે જે ચઢે છે તેની કામગીરી અને કારીગીરીથી ત્હમે અજાણુ તો નહીંજ હો. હવે ત્હમે એની મ્હામે નૈતિક વાંધો કાઢો. એથી શું ? કાંઈ પેટનો ભરાતું નથી. એના ખાડા પૂરવા અમારેય રોટી જોઈએ છે. અને એ રોટી આપનારને બચકાં ભરવાની નાદાનિયત કરે અમને કેમ પાલવે ? ત્હમે સમજુ છો એટલે વધારે કાંઈ કહેતો નથી,

અકેવાડિયાના પાંચના હિસાબે હું ચિત્રો જોઈને છું. ત્હમને કદાચ મ્હારી અદેખાઈ આવતી હશે. પણ હું કહું છું કે એનાથી વધારે કંટાળા ભરેલું કામ ખીજું કશુંજ નહીં હોય. અરે અમને પ્રુદ્ધ તપાસતાં પણ એથી વધારે આનંદ આવે છે. જાણે અજાણે એમાંય કાંક શુદ્ધિના ચમકારા જણાય છે. પણ અહીં તો...નામ નવા લો.

હા. લોકને નિરાશ ન કરવા અમે હજુય ચિત્રઉલ્લોમ એની આસ્થાવસ્થામાં છે એમ કહીએ છીએ. પણ મ્હને લાગે છે કે આ રીતે તો કદીપણ એનાથી બાલવય વઝાવાશે નહીં. મ્હને યાદ છે પંદર વર્ષથી તો હું એક સદાય નવવર્ષના રહેતા આસ્તર સંગીતકારની વાતો સાંભળું છું. ચિત્રઉલ્લોમનું પણ એમજ થયું છે.

ઘણું ઘણું કહેવાનું તો છે. પણ અહીં બધું ક્યાં ઠાલવું ? મ્હને તો ભવિષ્યમાં ચિત્ર કહી ચક્રીએ એવું દેખાતું નથી અને ચિત્રને ભવિષ્ય આપે એવો ભૂતકાળ ન હતો અને વર્તમાન નથી.”

સાહિત્યિકની નજરે

“ મહારો નત્ર અભિપ્રાય પૂછે તો મહત્તે તો એકંજ જવાબ જડે છે. ત્યાં લગી ચિત્ર સાહિત્યના ધબકારા નહીં ઝીલે ત્યાં લગી એની અવદશા જ છે. નવીનતા જોવા ભલે લોક એને પોષે અને ચિત્રનિર્માતાને માલામાલ કરી નાખે પણ એથી એ ચિરંજીવ નથી બનતું. એ ચિરંજીવતા એને સાહિત્ય આપશે. જો ચિત્રમાં પ્રસાદ આવે, કોક જીવનમંગલની કેડીએ ચીંધી જાય, સંવદનાતું એ વાહક બને, ઉર્મિક્ષેભને એ બીલત્સ, ભીષણ નહીં પણ સરસ સુરેખ બનાવે તો એને ભવિષ્ય હોઈ શકે. અને આ સહુ ત્યારે જ બને કે ત્યારે ચિત્ર સાહિત્યિકનો સીધો સદકાર સાધે. ચિત્રને આ દિશામાં સાહિત્યિકની દૃષ્ટિ જ વાળી શકશે.

અમને વારંવાર એમ કહેવામાં આવે છે કે અમે એની ટેકનિક નથી જાણતા. હું એમ કહેવા માંગું છું કે જો અમે જીવનને સાહિત્યમાં ઉતારી શકતા હોઈશું તો એ ટેકનિકથી અજાણ હોવું એ અમારા માર્ગમાં અંતરાયરૂપ નથી. અને એક બીજી વાત. અમે લખ્યું છે તેનો અર્થ બીજા કરતાં અમે જ સારો કરી શકીએ અને અમારો જ અર્થ સ્વીકાર્ય હોવો જોઈએ. આથી અમારા વાર્તાને અમે જેમ કહીએ એમ જ રજૂ કરવી જોઈએ.

એટલે જ કહું છું કે ચિત્રને જો પોતાનું ભવિષ્ય સુધારવું હોય તો સાહિત્યિકાનું સન્માન કરતાં શીખવું જોઈએ. અને એમને એમનું સ્થાન આપવું જોઈએ. આખરે તો એમનું છે એ જ એમને મળે છે ને ! ”

પ્રેક્ષકની નજરે

“ખૂબ નવાઈલયું” છે કે આજે પ્રેક્ષકને આવો સવાલ પૂછાય છે. અત્યાર લગી પ્રેક્ષકને સોંપાયેલું કામ તો પૈસા આપી ચિત્ર જોવાનું અને મૂર્ખા બની ચિત્રનિર્માતાઓને પોતે ક્રવા હુંશિયાર છે એવો આત્મસંતોષ આપવાનું હતું. નિરાશ થયા છતાં, પૈસાનું પાણી કરતાં છતાં, અને મૂર્ખા બનતાં છતાં પણ અમે ચિત્રો જોઈએ છીએ. ખરી રીતે અમારી લલમનસાઈ અને બની શકવાની શક્તિ અપરિમિત છે. ચિત્રનિર્માતાઓ આ જાણે છે અને એનો લાભ ઉઠાવે છે.

પણ આ કયાંય અટકશે કે ચાલેજ નશે ? ચિત્રનિર્માતાઓએ જાણવું જોઈએ કે પ્રેક્ષકો સાવ અશુદ્ધ નથી. ચિત્ર જોઈ જોઈ એ એમની બધી કરામતોનો પાર પામી ચૂક્યા છે. અનુકરણ કરતાં મૂળ જોવા તરફ હવે એમની વૃત્તિ ચલી જાય છે. એનીએજ ઘરેડમાં ઘૂંટાયા કરતી ચીજો ન તો હવે અમને આનંદ આપે છે કે ન તો અમને અમારું દુઃખ ભૂલવામાં સહાય કરે છે. ફકિરો, ઓલીઆ અને હવે રેડિયોના ગાયકો : બધાથી અમારું મન ભરાઈ ગયું છે. હવે અમારે કાંક નવું જોઈએ છે. જીવનને સ્ક્રમજીવવામાં સહાય કરે એવું.

અને જો ચિત્રને કાંક નવી દિશા નહીં સૂઝે તો ભવિષ્યના ચિત્ર જેવી વસ્તુ નહીં સંભવે. પણ હા ત્હમે ચિત્રના ભવિષ્યનું પૂછતા હો તો એ ઉજ્જણું છે. મૂર્ખા બનનારની સંખ્યા દુનિયામાં કદીપણ ઓછી ચલી નથી, પણ વધે જ જાય છે.”

શબ્દસૂચિ

કલોઝ શોટ; કલોઝ અપ	જે વસ્તુની છબી પડતી હોય તે આખો પડદો ભરી દે તે રીતે તેટલી નજીકથી લીધેલો એંગલ. સમીપ ચિત્ર.
રશિયન કલોઝ અપ	સાદા કલોઝ શોટ કરતાં પણ મોટો, જ્યાં પડદા પર તે વસ્તુનો અમુક જ ભાગ દેખાય અને તેય આખા પડદા ઉપર.
મીડિયમ કલોઝ શોટ (મીડિયમ; મીડ.)	વસ્તુ અડધી કે બેતૃતિયાંશ જેટલી દેખાય એવો એંગલ.
લોંગ શોટ	દૂરથી છબી પાડવી તે.
ટ્રેકિંગ : ટ્રેકિંગ : ટ્રાલી શોટ	ગતિમાં હોય એ વસ્તુની છબી પાડવા માટે કેમેરાને ગાડી પર બેસાડી આગળ પાછળ લઈ જવો તે.
ચેન : ચેનિંગ	કેમેરાને ગમે તે દિશામાં ફેરવવો તે.
ડીટેલ શોટ	કશી વસ્તુની વિગતની છબી.
ડિઝાલ્વ	ધીરે ધીરે એક દશ્ય બીજામાં વિલીન થઈ જાય તે.
ફેડ ઇન	કોરી પટ્ટી પર ધીરે ધીરે દશ્ય આવતું જાય તે.
ફેડ આઉટ	પડદા પરથી દશ્ય ધીરે ધીરે જતું જાય તે.
ફ્લેશિંગ (ઈન્ફ્રેરેડિન્ટ)	હાડપી અસરકારક શોટ.
ફીલ્મ શોટ	આગળ લીધેલો હોય તેના કરતાં બીજા બાબતથી એંગલ લેવો તે.
કટ બેક	એક જ સીકવન્સમાં આવી ગએલા આગળના દશ્ય પર પાછા જતું તે.
કુલ શોટ	આખા પડદાને ભરી દે એવી રીતે લીધેલો ટોળાનો શોટ.
ટોપ શોટ	ઉંચી જગ્યાએથી લીધેલો શોટ.
શોટ; શુટિંગ	છબી; છબી લેવાનું કામ.

ચાઉંડ એ'મલ

ત્રાધરોડ

દાએ'ગલ

માઈક :

ખૂમ :

કન્ડીન્યુધટી :

ધયર ફેન :

સજેશન :

એકશન :

રીવાઈન્ડ :

સીકવન્સ ;

સીન્સ :

પોઝ :

ખીજનેઝ :

ગ્રાપટી :

એકસ્ક્રોલર :

મુવીઓલા :

એડિટિંગ ટેબલ :

જમ્પિંગ :

સીન્કોનાઈઝેશન :

રીલ :

તદન જમીન સરસો કેમેરા મૂકી લીધેલી
કળી.

કેમેરાની ત્રિપાદીઘોડી.

ઘોડી ખસી ન જાય એ સારૂ બનાવેલો
લાકડાનો ત્રિકોણ. એમાં ઘોડી બેસાડી
દેવાય.

ધ્વનિવાહક યંત્ર

માઇક લટકાવવાનો ઘોડો

સાતત્ય. એકજ ગુણની જળવણી

માઈકમાંથી આવતા અવાજને સાંભળવા
કાનું લગાડવાનો ધ્વનિવાહક યંત્ર.

સૂચન. એક વસ્તુને મુખ્યપદે સ્થાપી
ખીલનું સૂચન કરવું તે.

બેગવંત કામ—અભિનય

ચિત્રાંકિત ફિલ્મને ફરીથી ચિત્રિત કરવા
લેન્સ સ્થાપે લાવી મૂકવી તે.

અમુક પ્રસંગને પૂરો કરતી દશ્યાવલિ
દેશો.

સ્થિતિ

દશ્યમાં આવતા કામને ઉપયોગી વસ્તુઓ
અને એ ઉપયોગ

સુશોભન રાત્ર વિગેરે વસ્તુઓ.

ચિત્રાંકિત થવું તે

ચિત્રને એક જ માણસ જોઈ શકે એવું યંત્ર
સંસ્કરણને માટેનું યંત્ર

કારણ સહમતબધા વિના વાર્તા અને
ચિત્રનો કૂદકો

એકીકરણ

ફિલ્મનું પીલસ. લગભગ હજાર ફુટ

ફ્રેમ :	ફિલ્મનો દૂકડો. એક કુટ ફિલ્મમાં આવા. ૧૬ દૂકડાં હોય.
ફિક્ચર :	ચિત્ર ઉતારવાને માટેની તમામ સૂચનાની ; પોથી.
ટેમ્પો :	વેગ
ટાઈટલ્સ :	ચિત્રમાં આવતા લખાણના દૂકડા પછી તે વાર્તાનો કાંક વળાંક સમજાવતા હોય કે કોણે શું ક્યું છે તે કહેતા હોય.
ફિટલ :	સ્થિર ચિત્ર, છબી.
માઉટ ડોર :	ખાંધેલા સ્ટુડિયોની બહારનાં દરજ
ધન ડોર :	સ્ટુડિયોમાં લેવાતાં દરજ
સેટ :	સ્ટુડિયોમાં ગોઠવેલાં દરજ
લોકેશન :	છબી લેવાતી હોય તે જગા.
બ્યુફાઈન્ડર :	પ્રકાશની તીવ્રતા જોવાનો કાચ
કમ્પોઝીશન :	છબી માટેની ગોઠવણ સંયોજન
એ. કે. :	બરાબર છે એમ જણાવવા વપરાતો શબ્દ
એન. જી. :	‘ નોટ ગુડ ’ : બરાબર નથી.
ટેક :	છબી લેવાની ક્રિયા
બ્લીન્ક :	કેમેરાનો અવાજ દબાવી દેવા એના ઉપર નાંખવામા આવતી ગોઠડી.
રીફલેક્ટર :	રૂપેરી કાગળ ચોઢેલું પાટીઉં. એમાંથી પ્રકાશ પ્રતિબિંબિત થાય છે.
સાઉન્ડટ્રક :	અનિઆલેખન ચંત્ર રાખવાની મોટર
મોટર :	કેમેરાના વેગનું નિયમન કરતું ચંત્ર.
કેન્ડિંગ :	છબી લેવી.
સ્લોટ, ક્લેપ :	‘ શોટ ’ની નોંધ લેવા શોટની આગળ અને અંતે ધરાતી પાટી અને એનો અવાજ
કુટ :	ફિલ્મ ઉતારતાં બંધ થવાની સંજ્ઞા
એક્સ્પ્રેશન :	મહોંપરના ભાવ

સુપરઈપોઝ :

ડબલ ટ્રિન્ટ :

ઈસર્શન :

એક ઇમી પર ન ણીછ ઇમી પાડવી

” ” ” ” ” ઇપવી

ફિફ્થના બે ફેફડા વચ્ચે ત્રીજો ફેફડો

બેડી દેવો તે

મોન્ટાજ }
એડિટિંગ }

સંસ્કરણ

ડાયલોગ :

સંવાદ.

સુધારો :—પા. ૪-૫ પર સુપરઈપોઝ અને સુપરઈપોઝીશન કપાયું છે તેને
બદલે ઈસર્ટ અને ઈસર્શન વાંચો.

દશ્ય મુખ્ય ફેડ ઈન	સંખ્યા પેટા	લોકેશન (સ્થળ)	કેમેરા (સૂચના)
૧	ક	દરિયા કિનારો	મીડલોંગ (દરિયા સ્થાને)

કેટ ૧	લ	એજ	લોંગ (દરિયા સ્થાન ખેડ)
----------	---	----	---------------------------

કેટ ૧	ગ	એજ	મીડ કલોઝ (બેળવાળો)
----------	---	----	-----------------------

કેટ ૧	ઘ	એજ	મીડ-ટ્રકિંગ (ફરનારા પરથી શરૂ થઈ બાંક સુધી)
----------	---	----	--

કેટ ૧	ચ	એજ	ટ્રેસી પરથી મીડ અને ત્યાંથી કલોઝ
----------	---	----	-------------------------------------

ધ્વનિ
(સૂચના)

અભિનયની વિગત

નોંધ

આઉટ સાઉન્ડ મોબાઈ,
બેળવાળાફેરિયા વિન્નો
અવાજ. ફરવાવાળાનો
અવાજ. થોંઘાટ.

.. મોબાઈ બે ત્રણ
વાર પછડાવા દેવા.

ઉપરના જ અવાજ
ચાલુ રાખવા

ફરનારા, ખરીદનારા
વેચનારા, રમતા
છોકરાં વિ.

સમગ્ર ચિત્રમાં
જૂદા જૂદા લોકને
લેવા

ફેરીયાની આનુઆનુ
ના અવાજ, પૂરી
ભાંગવાનો અવાજ.

બેળવાળો બેળ વેચે,
ખરીદનારા અને
ખાનારા. એક જથ્થુ
હાથ નાંખી મમરા લે.

ખૂમચો શોટની
મધ્યમાં રાખવો.

બધા અવાજો ચાલુ
કુઝો કુટવાનો અવાજ
લેવો.

ફરનારા, ખાનારા
રમનારા છોકરા પુઝા
ઉડાડતા. બાંક પર
બેઠેલો જુવાન, ફાટેલાં
કપડાં, બેડોળ.

કમેરા ટ્રકિંગમાં
ડીટલ લેવી ખાસ
કરીને પડીકાના
હિસતા કાગળીઆ
અને બાળકોના
પુઝા.

આઉટ સાઉન્ડ

જુવાન બેબાકોળો
ફાટેલા કપડાં ઢાંકતો

બાંકની આજુ
બાજુ કાગળ બિ.

કુટ

૧

છ

એજ

કલોઝ અપ

કુટ

૧

જ

એજ

કલોઝ અપ

કુટ

૧

ઝ

એજ

લોંગ

કુટ

૧

ઞ

એજ

કલોઝ અપ
પેનીંગ

અને શોટને છેડ ડીટલ લેવી.
બાબુએ તાકતો.

આઉટ સાઉન્ડ ભેળ- ભેળવાળાના એક ડીટલ
વાળા ખરીદનાર વિં હાથમાં પડીકું છે
ખીન હાથથી એ
એ ભેળવે છે.

નિસાસો આઉટ સાઉન્ડ જુવાનના મ્હેં પર
મોટરનું હોર્ન નિરાશા. નિસ્સહાયતા
ના ભાવ.

તટ પરના અવાજો આળકો પુઝગાથી રમતની ડીટલ
બાળકોનાં રમત રમતાં રમતા હોય છે. લેવી.
ચતા અવાજો. એક બાળક કુઝો
ઉડાડે છે. ખીજો એની
પાછળ દોડે. એક
છોકરાના હાથમાં
ભેળનું પડીકું છે.
મન રમતમાં છે.
કુઝો હાથમાંથી ઉડી
જાય છે. બાળકો
જોષ રહે છે.

આઉટ સાઉન્ડ

કુઝો ઉડતો.

કંટ			
૧	ટ	એજ	મીડ કલોઝ (ટ્રકીંગ)

કંટ			
૧	ટ	એજ	કલોઝ અપ

કંટ			
૧	ટ	બ નેમ	

કંટ			
૧	ટ	એજ	મીડ

છોકરાંઓની ખુમે

છોકરાના હાથ માં
ભેળતું પડીકું છે.
છોકરો દોડતો દોડતો
પુગ્ગા પાછળ જતો
હોય છે. એની નજર
હિચે છે. કુગ્ગાને
બાંધેલી દારીનો છંડો
એના આગળ સરી
જતો લાગે છે.

પડીકા ઉપર
ફેમેરાતું બ્યાન
રાખવું.

છોકરાંની ખુમે

જુવાન બોર્ધ રહ્યો
છે. પણ એતું બ્યાન
પડીકા પર છે. એના
મ્હોં પર વ્યગ્રતા છે.

એના એજ અવાજ

જુવાન બાંક પરથી ઉમો
ચાય છે. એના મ્હોં પર
નિશ્ચયના લાવ આવવા
લાગે છે. એની માટ
પડીકા પર મંડાએલી છે.
જડબાં બીડાય છે. કશું
કરી નાંખવાનો નિર્ણય
એના હલન ચલનમાં
દેખાય છે.

કુટ			
૧	ઘ	એજ	મીડ ભોંગ (ખીનો એંગલ)

કુટ			
૧	ન	એજ	કલોઝ

કુટ			
૧	જ	એજ	મીડ

ફેડ આઉટ

પહોંચેલા બાળકો અને
મોટેરાં દેખાય છે.

એનો એજ

ખીજ લોકો બાળકને
રોતું શાન્ત રાખવા જાય
છે. એક બાળક પોતાની
પાસેનું ખાવાનું ધરે છે.
એક બે મોટેરા જુવાનની
પાછળ દોડે છે. ખીજ
ત્યાં ઉભા ઉભા ગૂસ્સો
જાહેર કરે છે.

એજ ખવનિ પણ
ધીમો.

જુવાન દોડીને હાંસી મચો
હોય છે. અને હાથમાંથી
બાચકો મારતો હોય છે.
આજુ બાજુ કોઈ પાછળ
આવતું નથી એમ જુએ
છે. અને એથી કંઈક
નિરાંત અનુભવે છે.
બાકી રહેલું ચાવવા
માંડે છે.

બાળક રોતું રોતું
છાતું રહે છે.

બાળકના હાથમાં એક
ખીજો ટુચો મૂકવામાં
આવે છે. ખીજો એક
બાળક ભેળલાવે છે અને
બધા ખાવા માંડે છે.

સીનાર્યો.

[પ્રવાહી સીનાર્યો કેવો હોય એનાં દૃષ્ટાંત રૂપે 'ન્યુસસ' નામના અંગ્રેજ બોલપટના સીનાર્યોનો એક ભાગ અહીં ઉતાર્યો છે. બીજે ઠેકાણે મૂકેલા સીનાર્યો સાથે એની સરખામણી ખૂબ જ્ઞાનદાયક થઈ પડશે.

'ન્યુસસ' એ પ્રખ્યાત નવલકથા છે. એના ઉપરથી આ બોલપટ ઉતારવામાં આવ્યું હતું.]

ન્યુ સસ

આમ્યગીતની ધૂન

ફેડ ઇન

૧. વુટેમ્બર્ગના શાહી ઘર પર આ ટાઇટલ મૂકો :

“૧૭૩૦માં વુટેમ્બર્ગ - આજે જર્મનીનો ભાગ છે - સ્વતંત્ર હતું. અને આજની જેમ ત્યારે પણ ચહુદીઓને બીજાઓ કરતાં જૂદી નજરે જોવામાં આવતા.”

ઝડપથી ફેડ આઉટ

૨. બીજે ટાઇટલ

ટાઇટલ પાછળથી પશ્ચાદ્ભૂતદક્ષીને ઘેટો (ચહુદીઓને આપવામાં આવતા અલગ નિવાસસ્થાન)ની એક કોરી દિવાલ પર કેમેરા ઠેરવે.

“સરકારી કાનૂન એમને હાસ્યાસ્પદ અને શરમભર્યા કપડાં પહેરવાની ફરજ પાડતો : સાંકડા ઘરોમાં રહેવાની ફરજ પાડતો : એમના મહોલ્લાના દરવાજા બંધ રાખતો અને એમની અવર જવર પર દેખરેખ રાખતો.”

ટાઇટલ પછી કેમેરા દિવાલ પરથી હટી છે અને એક પળને માટે સાંકડા અને ભીડભર્યા ઘેટો પર ઠરે છે. પહેલી નજર પછી આ ટ્રકિંગ શોટ ઉપરજ ટાઇટલ લેવાય છે અને એ શેરીનો ઘોંઘાટ પણ ટાઇટલ દરમિયાન સંભળાય છે.

ટાઈટલ હિસોલ્યુ કરો.

ટાઈટલને છેડે કેમેરા ઘેટોનાં બારણાં લગી પહોંચ્યો હોવો જોઈએ. આપણી નજરે બારણું ચડે છે. અને એ બારણા બહાર વસના ભાગ્યશાળી સ્ત્રી સુરુષોની હિલચાલ જોઈએ છીએ.

“ત્યારે એક જ સુદૃઢ ભોંય હતી—ધન. અને ધનપતિ ચલુદીના બારે કઠી પણ પહેરો ન રહેતો. પુંછપતિ ચલુદીને દુર્ગંધ ન હતી. ઠાકોરો અને ઉમરાવોને એની જરૂર હતી.”

હવે કેમેરાને વાળવો અને કોરી દિવાલ પર ફેરવવો. આંખને સોરે એવી ટાઈટલ માટેની પચાદશ.

“પણ અન્નહુનામાં સખરતા હોય કે લક્ષ્મીની છાળે નાંતા હોય : એક વાત એ સહુને સાંજળતી.”

હિષ્ટ મંત્રોચ્ચારનો ધ્વનિ.

ટાઈટલ જતો રહે તેમ મંત્રોચ્ચારનો ધ્વનિ વધારે સ્પષ્ટ બનતો જાય અને કેમેરા ચાલતો બારી આગળ આવે અને બારીમાંથી અંદર શાળાના ખંડમાં ડોકાય.

૪-૧૦ ઘેટોમાંની એક શાળા

શિક્ષક ધર્મગ્રંથમાંથી મંત્રોચ્ચાર કરતો હોય છે. સાદી ભાષામાં સંકોંઓ થયાં ચલુદીઓએ જુદમ કેવી રીતે સહ્યો છે તેની વાત કહે છે. આને માટે એ રાખી ગાંધિયવના લખાણોનો આશ્રય લે છે...

દસ્યનો અંત શિક્ષક ધર્મપુસ્તકમાંથી મંત્રોચ્ચાર કરે છે ત્યાં આવે છે.

પૃષ્ઠસંગીતમાં શણાઈ સંલગાય છે. સાચી રીતે એ હવે પછીના દસ્યમાં આવતી બગીની ઘંટડીનો અવાજ છે.

ખીજો સીકવન્સ

કેમેરા બારીમાંથી બહાર ઘેટોમાં જાય છે અને ઘેટોમાંથી દુનિયામાં

જય છે અને વાર્તા શરુ થાય છે...

ટ્રેડ ઈન

૧૧-૧૫ બાહ્ય : રસ્તો. દિવસ. લોંગ શોટ.

રસ્તા પર ચાલતા માણસો વાર્તાના જમાનાનો ખ્યાલ આપે છે. થોડે ચઢેલા સિપાહી. પગે ચાલતા પાદરીઓ. સ્ત્રીઓ. યાત્રાળુઓ હાથમાં દંડ સાથે. સહુ એકજ દિશામાં જાય છે.

બગીચીની ઘંટડીનો અવાજ આવે છે. અને એક બગીચી ધૂળના વાદળામાં સરી પડે છે.

દિસોલ્વ

૧૬-૨૦ આંતરિક. બગીચી થુર્ન - ટેકસીસનો ઉમરાવ. બારો બહારથી દેખાતો રસ્તો. મેરી ઓગસ્ટ અને થુર્ન.

થુર્નનો શોખીન અને ટાપટીપીઓ ઠાકોર ' મર્ક્યુરી ગલાન્ટ ' માંથી મોટેથી વાંચતો હોય છે. અને એની દિકરી મેરી ઓગસ્ટ એક બગાસું દબાવી દે છે.

થુર્ન : હાથમોળીઆની પારીસની ફેશનો ખૂબ બદલાયેલી લાગે છે. બરાબર પોંચી લગી પહેંચશે.

(પોતાના હાથમોળીઆં બરાબર ટીકીટીકીને જુએ છે)
હવે લેંઘી ઘુટી લગી પહેરાશે.

(મેરી ખીનકને છાપું લઈ લે છે)

મેરી : ખરું પૂછો તો બાપુ મરે તો આથી કંટાળો આવે છે. મરે તો કોઈ જોઈ ન શકે એમ લેંઘી પહેરવી પડે છે.

(કાપડું સમારે છે)

ભૂંડી થઈ છે !

(હાથમાં મન પરેશ છે)

મેરી : આહ. જરા જાણવા જેવી વાત છે.

(આઘાત થયો હોય એવા કૃત્રિમ અવાજથી)

વુટેમ્બર્ગના કોકોર આ રજા એમનાં કકરાણાં
જોડે ગાળવાના છે !

થુર્ન : એમ ન કરવા માટે કંઈ કારણ છે ?

મેરી : હા. અને ઘણું મજબુત કારણ છે. એમનાં.....
...વુર્બેનનાં કકરાણાં.

થુર્ન : શ ..શ...શ...

મેરી : આઘાત લાગ્યાનો ડોળ ન કરો.

થુર્ન : પણ મહત્તે તો આઘાત લાગ્યો જ છે ! સમય
કરતાં તું કેટલી પછાત છે ? એ તો ક્યારનુંય
પતી ગયું.

મેરી : પતી ગયું ? આટલા બધા વખત પછી પણ ?

થુર્ન : હા. એને પતાવી દેવું પડ્યું. છેવટ છેવટ તો એ
ખૂબ ખર્ચાળ થઈ ગઈ હતી...અને...અને
ખૂબ જાડી....

(અચાનક એ લોક ગાડીમાં આગળ કેદાય છે. ગાડી
ક્યા સાથે બેખરાબેલી લાગે છે.....)